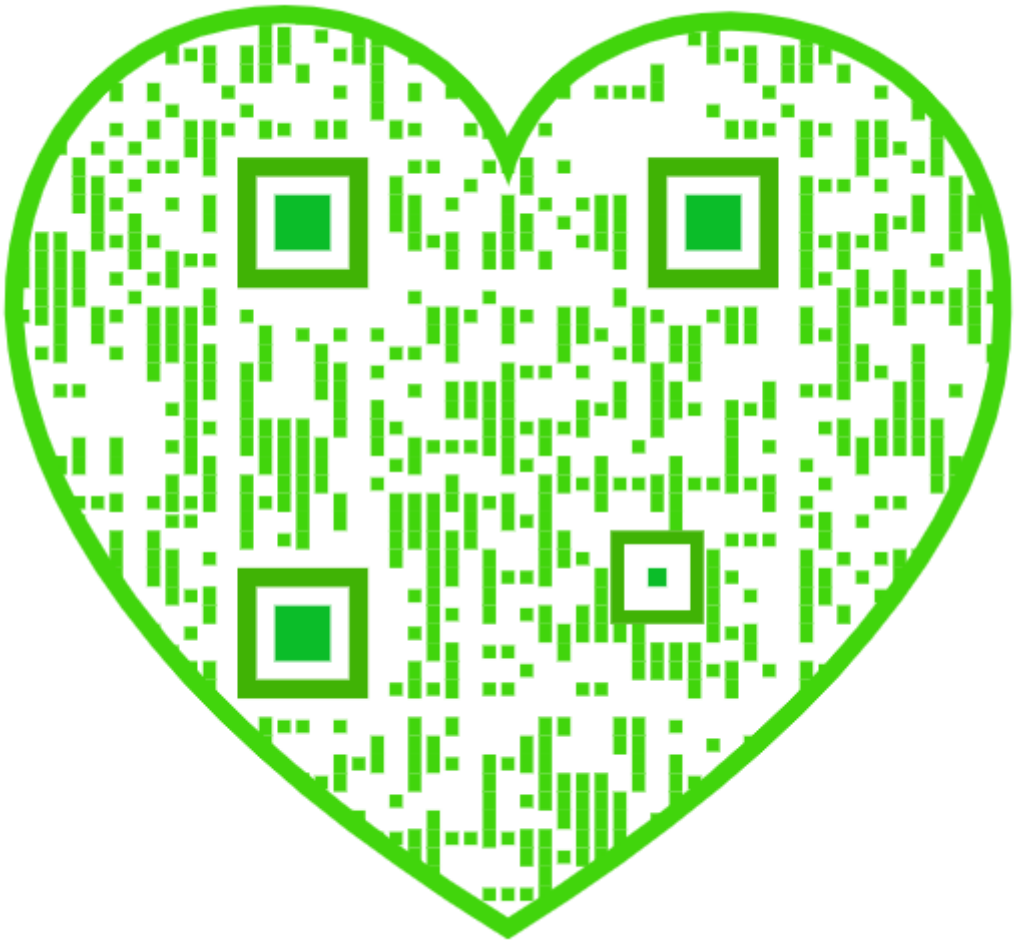
Bzzlletin. Jaargang 18

bron
Bzzlletin. Jaargang 18. BZZTôh, Den Haag 1988-1989

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001198801_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 158]

De eenentwintigste eeuw

Begin jaren zeventig, dan begint het. Vanaf die tijd kunnen de lezers van het werk van C. Buddingh' hem steeds vaker hardop zien denken en schrijven over de vraag hoe het met hem gesteld zal zijn, wanneer hij 71 jaar oud zal zijn geworden, of 74, of nog ouder.

Zo besluit hij het gedicht '*Kootje*', *in 1980 gepubliceerd in Verzen van een Dordtse Chinees, met de strofe:* '*Als we zijn tiende verjaardag vieren/zal ik eenenzeventig zijn*.' *Zo ook schrijft hij in een dagboeknotitie van 24 april 1972 - opgenomen in Verveling bestaat niet-het volgende:* '*Een enkele maal probeer ik mij voor te stellen hoe ik over twintig jaar zal zijn, als ik - wat ik vurig hoop - 1992 halen mag. En telkens kom ik tot dezelfde conclusie: een knorrig oud baasje*.' *En zo merkt hij tenslotte in 1978, in een interview dat hem ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag werd afgenomen door Herman de Coninck en Piet Piryns, ook nog dit op:* '*Ik ga gewoon door. Voorlopig heb ik mij tot doel gesteld de eenentwintigste eeuw te halen. Daarna zien we wel weer*.'

Kees Buddingh' heeft die eenentwintigste eeuw dus niet gehaald; hij is geen knorrig oud baasje van 74 geworden; hij is zelfs geen 71 geworden. Op 24 november 1985 overleed hij, zevenenzestig jaar oud nog maar. We weten nu zelfs niet hoe hij erbij gezeten zou hebben, wanneer hij op 7 augustus 1988 zijn zeventigste verjaardag gevierd zou hebben. Toch - of liever: juist daarom - moeten wij, zijn lezers, ervoor zorgen dat de dichter C. Buddingh' de eenentwintigste eeuw alsnog zal halen. Door - zoals hier nu gebeurt - een aflevering van een tijdschrift - althans een deel ervan - aan zijn leven en werk te wijden; door in de komende jaren het door hem nagelaten werk voor publikatie gereed te maken (dit nummer bevat daar al een enkele proeve van); door er, kortom, voor te zorgen dat zijn stem in ieder geval tot aan dat magische jaar 2000 gehoord zal blijven worden. '*Daarna zien we wel weer*.'

Frank van Dijl
De Buddingh'-encyclopedie

Kees Buddingh' was, dunkt mij, bij uitstek de auteur van een *naslagwerk*. Hij schreef gedichten in alle denkbare vormen. Hij schreef romans, verhalen, verhaaltjes. Hij besprak boeken. Hij vertaalde boeken. Hij hield dagboeken bij. Hij stelde bloemlezingen samen. En hij schreef werkelijk naslagwerken: de *Encyclopedie van de wereldliteratuur*, het *Lexicon der poëzie*.

Alles bij elkaar vormt dit veelomvattende oeuvre de Buddingh'-encyclopedie. De behandelde stof: Kees Buddingh' in wezen en tijd, met andere woorden: alles wat hem heeft bewogen. Als weinig andere Nederlandse dichters zocht Buddingh' zijn onderwerpen dicht bij huis, meestal erin. Zodoende zijn de meest voorkomende lemma's in de Buddingh'-encyclopedie: Stientje, zijn vrouw, en Sacha en Wiebe, zijn zoons.

(Hier moet ik even een opmerking tussendoor maken: in een normale encyclopedie komt een bepaald lemma natuurlijk maar één keer voor, daar waar het volgens de alfabetwet hoort. De Buddingh'-encyclopedie steekt wat chaotischer in elkaar. Niemand die Buddingh' heeft gekend zal dat verbazen.)

Andere uitputtend behandelde onderwerpen: de katten van Bankastraat 60-62. Stientje, Sacha en Wiebe, de katten: zij vormden de levende omgeving van de dichter.

Verder duiken uit de Buddingh'-encyclopedie als constanten op zijn (duizenden) boeken en zijn liefde voor schaken, voetbal en cricket. In verband met de laatste twee sporten beschikte Kees Buddingh' over radio en televisie. Komt dit portret van de dichter overeen met ‘Portret van de dichter’?

> u wilt een portret van de dichter?
>
> er is een cartoon van chas addams

waarop men een varken ziet
dat zijn kop op een kist heeft gelegd,
met aan weerszij een klein takje groen,
en in zijn vredige bek
klemt hij een glimmende appel -
er staat nog een varken bij:
één bolle klomp diepgeschokt spek,
dat gromt: ik moet zeggen, jij hebt
een merkwaardig gevoel voor humor!

welnu, dat eerste varken,
dat is hij, de dichter,

sprekend

Een dichter, *de* dichter, is dus een varken dat spreekt met zijn mond vol. De dichter spreekt vermoedelijk met consumptie, die consumptie is dan de poëzie.

Hoe dan ook, het lemma: *dichter* (zie ook *dichten*) is in de Buddingh'-encyclopedie uiteraard vele malen groter (neem bijvoorbeeld alleen al dat *Lexicon der poëzie*), maar zolang er geen registerdeel is verschenen, blijft het moeilijk elk onderwerp in zijn samenhang te zien. Aan de hand van het hierboven geciteerde voorbeeld kunnen we ons echter wel een beeld vormen van hoe de Buddingh'-encyclopedie werkt. Het is vooral een encyclopedie van verwijzingen. Want wie is Chas Addams? Zoeken we op!

Humor - zie aldaar.

Aldaar treffen we ongetwijfeld de woorden van Remco Campert (zie aldaar): ‘Sinds Buddingh'/ verwachten veel mensen/ van poëzie/ een avondje lachen.’

Inderdaad gold Buddingh' vooral in de jaren zestig als de dichter van de gulle lach. Zijn medewerking aan het televisieprogramma ‘Poets’ vestigde zijn naam als humorist, jaren nadat de blauwbilgorgel ruiterlijk erkende dat zijn vader een porgel was en zijn moeder een porulan (‘Daar komen vreemde kind'ren van. Raban! Raban! Raban!’).

Het meest erotische gedicht dat Buddingh' ooit schreef heet ‘Zeer kleine ode aan de liefste’:

> vanochtend
> zag ik op straat
> een leeg heinz-blikje liggen:
> en onmiddellijk
> dacht ik aan jou:
> 57 varieties

Niet alleen de humor ligt op straat, ook (mét, of dóór, die Buddingh'iaanse humor) de poëzie. Over straat gesproken: daar gáát die liefste (‘Eight days a week’, verwijzing naar een song van The Beatles - zie aldaar - waarin sprake is van zoveel liefde dat die niet in een zevendaagse week past):

> als mijn vrouw met de bus naar de stad gaat
> hoop ik altijd dat ze halte ziekenhuis instapt:
> dan kan ik haar net zo lang nakijken
> als wanneer ze halte vogelplein neemt
> en zie ik haar bovendien nog een keer
> voorbijkomen in de bus

Wie de dagboeknotities leest (er verschenen tot nog toe vier delen, bijna twaalfhonderd bladzijden), ontmoet geen andere Buddingh' dan de Buddingh' die uit de gedichten naar voren komt: een ongecompliceerde man met oog voor detail, every inch a family man, een tevreden roker, een gezellige drinker. In de eerste twee delen, die de jaren 1967-1972 beslaan en die in 1979 door De Bezige Bij werden herdrukt en gezamenlijk in een luxe band (met leeslint!)uitgegeven met toevoeging van een namenregister, komt Stientje meer dan vijftig keer voor, net als zijn zoons. Het namenregister beslaat twintig pagina's. Het is niet moeilijk om erachter te komen wie Kees' vrienden waren. Helaas zijn de delen 3 en 4 nog niet in deze vorm herdrukt - ook hier zou een register van personen veel helderheid verschaffen.

Maar beter zou het zijn als het complete oeuvre van Kees Buddingh' zou worden geïndexeerd: op personen, op onderwerpen. Pas dan zal de samenhang duidelijk zijn, pas dan is de Buddingh'-encyclopedie toegankelijk.

In 1978 verscheen *De eerste zestig*, autobiografische sonnetten. In het nawoord lezen we:

> De hier bijeengebrachte zestig gedichten vormen even zovele onderdelen van een soort autobiografie in sonnetvorm, getiteld *Een mens in de tijd*, die, naar het zich op dit moment laat aanzien, tussen de driehonderd en vierhonderd gedichten zal omvatten. In deze ‘eerste zestig’ is nog geen poging ondernomen tot thematische opbouw, de verzen zijn, op een enkele uitzondering na, geplaatst in de volgorde waarin ze zijn geschreven. Het is de bedoeling ze per zestig in bundelvorm te publiceren tot de cyclus zal zijn voltooid. Januari 1978.

In 1979 verscheen *De tweede zestig*. Het nawoord:

> De hier bijeengebrachte gedichten vormen, evenals die in *De eerste zestig* (1978) even zovele onderdelen van een soort autobiografie in sonnetvorm, getiteld *Een mens in de tijd*, die, naar het zich laat aanzien, tussen de driehonderd en vierhonderd gedichten moet

> gaan omvatten. Ook in deze ‘tweede zestig’ is nog geen poging tot thematische opbouw ondernomen, de verzen zijn, op enkele uitzonderingen na, geplaatst in de volgorde waarin ze zijn geschreven. Het blijft de bedoeling ze per zestig in bundelvorm te publiceren tot de cyclus zal zijn voltooid. Oktober 1978.

Merk op dat in het eerste nawoord staat: ‘zal omvatten’, in het tweede: ‘moet gaan omvatten’ - alsof het al niet meer helemaal vaststond. Merk ook op het verschil tussen ‘Het is de bedoeling’ en ‘Het blijft de bedoeling’... Hoe komt het dan dat de derde, vierde en vijfde zestig nooit zijn verschenen? Dat is jammer, omdat Kees Buddingh' bezig was met een onderneming die zijn weerga nauwelijks kent en die, zoals al op voorhand was vast te stellen, menig meesterwerkje zou hebben opgeleverd.

Jammer ook omdat Buddingh' met en in zijn sonnettencyclus zich blootgeeft als de man die hij was: een mens in de tijd. Als een spons zoog hij alles op wat des tijds was, als schrijver deelde hij daarover weer mee: in dit geval in de vorm van ‘een soort autobiografie’, in zijn dagboeken in de vorm van directe aantekeningen, aforismen, anekdotes, citaten etc.

Het werk van Kees Buddingh' kun je nauwelijks per boek bespreken: het is het hele werk of niets. Sterker uitgedrukt is het typisch een kwestie van ‘The singer not the song’ (als ik op mijn beurt eens een titel van The Rolling Stones mag gebruiken). Daarom is het verzameld werk van Buddingh' een naslagwerk, ordening van de chaos, een heel mensenleven in kaart gebracht.

Nu moeten die kaarten alleen nog worden geschud, of liever: op onderwerp worden gelegd en vervolgens op, welja, alfabetische volgorde. Zodoende raakt de Buddingh'-encyclopedie niet alleen een mens in de tijd, maar ook de tijd zelf - misschien zelfs het wezen daarvan.

Hans van Straten
Over Buddingh', bezetting, stenen en rotjongens

‘De steen naar mij geworpen was die niet/ voldoende om een vriendschap op te bouwen?’ Zo begint een aan Du Perron opgedragen sonnet van Vestdijk. Of Du Perron ooit een steen naar Vestdijk heeft geworpen, letterlijk dan wel figuurlijk, heb ik nergens bevestigd gezien, maar feit is dat vriendschappelijke relaties soms beginnen met een steenworp. Zoals die tussen Kees Buddingh' en mij. De steen kwam uit mijn hand en stond afgedrukt in het eerste nummer van het maandblad Columbus, oktober 1945.

Geen wapenfeit om met trots op terug te zien. Het was meen ik Jan Vermeulen, redactie-secretaris van het nieuwe blad, die mij terloops vertelde dat er een boekje was uitgekomen met een novelle van Buddingh', iemand die ik nooit had ontmoet en alleen kende als auteur van enkele bundeltjes gedichten, *Het geïrriteerde lied, De laatste der Mohikanen of Niet goed geld terug* en *Twintig sonnetten*. De laatste twee boekjes waren clandestien verschenen en ook de novelle, getiteld *Het huis*, werd gepresenteerd als een clandestiene produktie. In werkelijkheid was het boekje pas in juli 1945 verschenen, geruime tijd na de bevrijding dus. In de bibliografie van Dirk de Jong, *Het vrije boek in onvrije tijd*, staat deze uitgave vermeld, zonder dat er - zoals in enkele andere gevallen - van tijdsoverschrijding wordt gerept. Als uitgever wordt opgegeven ‘De Sleutelpers’, een pseudoniem van de Leidse uitgeverij A.W. Sijthoff. Dirk de Jong was bij Sijthoff in dienst. Onder het imprint van ‘De Sleutelpers’ is verder maar één boekje verschenen, een dichtbundel van de Leidse psychiater dr. A. Gans.

De gegevens zijn dus op zichzelf suspect genoeg, maar de verdenking sloeg niet op Buddingh'. Wel op de uitgeverij. Het vermoeden bestond, en bestaat nog, dat Sijthoff zich pas op een zeer laat moment van een illegaal verleden wilde voorzien door die malle Sleutelpers in het leven te roepen. Wat daarvan de reden is geweest weet ik niet. In elk geval is het, dacht ik, nauwelijks *nodig* geweest, want de bibliografie van Dirk de Jong maakt melding van liefst *vierentwintig* clandestiene uitgaven die bij Sijthoff zijn gedrukt. Maar misschien had direkteur S. van Looy behoefte zich op het allerlaatste moment wat nadrukkelijker te profileren als goed vaderlander.

Hoe dan ook, ik zei tegen Jan: ‘Daar wil ik wel een stukje over schrijven.’ Nu is het in de journalistiek een goede gewoonte in zo'n geval de telefoon te pakken en even te bellen met de betrokkene. Maar ik had totaal geen journalistieke ervaring en de telefoon werkte in die dagen nog niet. Ik meende echter voldoende gedocumenteerd te zijn door het boekje en sloeg aan het schrijven. Het was mijn allereerste stukje.

Onder de dubbelzinnig bedoelde titel ‘Clandestien’ maakte ik melding van een publikatie die op de wereld was gezet door de ‘spiksplinternieuwe uitgeverij De Sleutelpers’ en merkte op - dit was wel slim, vind ik achteraf - dat de formulering in het colophon, ‘werd gedrukt in bezettingstijd’, erop wees dat het werkje integendeel juist was gedrukt *nadat* die tijd was afgelopen, omdat de term ‘bezettingstijd’ pas na de bevrijding in omloop was gekomen. Dit was dus ‘een doodgewone leugen’.

Ik verzuimde niet te stipuleren dat Buddingh' lid was geweest van de door de Duitsers ingestelde Kultuurkamer en voegde daaraan toe dat hij had meegewerkt aan

Groot Nederland in een tijd toen dit maandblad verscheen onder een nationaal-socialistische redaktie. Als ik even in de Openbare Leeszaal de jaargangen had nagekeken, had ik wel gezien dat dit laatste onjuist was. Mijn polemiekje, dat overigens niet meer dan een halve pagina besloeg, is derhalve een instructief voorbeeld van hoe je *niet moet* polemiseren.

Het stukje besloot met de zin: ‘Mensen die in de jaren achter ons hun houding niet wisten te vinden - om geen scherper woorden te gebruiken - trachten thans uit de conjunctuur een slaatje te slaan door zich aan het publiek voor te stellen als Hele Pieten uit de Illegale Kunstwereld.’

Kees mepte bedreven terug. ‘Naar aanleiding van een stinkei’ stond er boven zijn antwoord. Mijn stukje was verschenen in een rubriek die - hoe kon het anders in een blad dat Columbus heette - ‘Het ei’ was gedoopt. ‘De heer Van Straten,’ aldus Buddingh', ‘die wèl een Hele Piet Uit De Illegale Kunstwereld schijnt te zijn, blijkt voor zo'n vooraanstaande figuur toch merkwaaridg slecht ingelicht.’ De laatste keer dat hij, Buddingh', in Groot Nederland had gepubliceerd, stond dit blad onder redaktie van S. Vestdijk. ‘Ik heb nooit geweten dat dit een nationaal-socialist was, maar misschien heeft Hans van Straten in de illegaliteit anders vernomen.’

Uit een brief van Sijthoff aan hem bleek dat zijn boekje op 22 december 1944 was geaccepteerd en uit een brief van 17 januari 1945 dat men er diezelfde maand nog aan zou beginnen. ‘Volgens mij waren wij toen nog bezet, maar misschien dacht men daar in die heel bijzondere illegaliteit van Hans van Straten anders over. Dat het verschijnen door enkele, mij zelf onbekende oorzaken, vertraagd werd, is mijn schuld niet; evenmin ben ik verantwoordelijk voor de overigens volkomen juiste colophon.’ Aldus Buddingh', die op zijn beurt constateerde dat *ik* gelogen had. ‘Maar er zijn genoeg mensen in eer en deugd oud geworden die niet over de eerste en ook niet over de hon-

derdste leugen gevallen zijn. Dat de heer Van Straten dus niet wanhope.'

In mijn dupliek ('De heer Buddingh' boos') nam ik die beschuldiging over zijn medewerking aan het foute Groot Nederland 'in zijn geheel' terug, zonder overigens voor deze blunder mijn verontschuldigingen aan te bieden. Wel stelde ik vast dat Buddingh' geen woord had gezegd over zijn lidmaatschap van de Kultuurkamer, en dat hij bij zijn publikatie in het blad misbruik had gemaakt van dit lidmaatschap. 'De heer Buddingh' geeft hoog op van al het clandestiene dat hij in deze oorlog heeft gepubliceerd. Clandestiene uitgaven onder dekking van de Kultuurkamer, zoiets moet men weer in Holland zoeken!'

Ook signaleerde ik het merkwaardige feit dat de uitgaven van de Semaphore Pers en de Odyssee Pers hadden ontbroken op de tentoonstelling 'Het vrije boek' (ze waren geweigerd omdat de uitgever, Buddingh's toenmalige vriend Anthony Bosman, ook Kultuurkamerlid was geweest).

'De correspondentie van de heer Buddingh' met de directeur van Sijthoffs Uitg. Mij interesseert mij niet in het minst,' zo ging ik verder. 'Zelfs hij ontkent niet dat bedoeld boekje ná de bevrijding, toen er dus niets meer aan de hand was, werd gedrukt, dat dus het Colophon bewust gelogen is, waarvoor hij als auteur verantwoordelijk blijft.' (Dit laatste is natuurlijk volslagen onzin. Een colophon is een drukbericht, waarin gegevens over de uitgave worden verstrekt. Dit gebeurt niet door de auteur maar door de uitgever en díe is verantwoordelijk.)

'De heer Buddingh' zwijgt ten slotte in alle talen over de prijs van zijn druksel (fl. 10,-), die immers bij elken "argelozen lezer" den indruk moet wekken dat hier sprake is van een "illegaal doel".' (Alweer mis: prijzen worden niet vastgesteld door auteurs, maar door hun uitgevers.) 'Wat de heer Buddingh' verder over mijn persoon in het geding tracht te brengen laat ik voor wat het is: de onaangename recalcitrantie van iemand die niet de fairness bezit om na een begane stommiteit te zeggen: "Dat had ik niet moeten doen."'

Tja. Als ik na 43 jaar dit polemiekje herlees - geen onverdeeld genoegen - dan worden enkele dingen duidelijk. Ten eerste: afgezien van mijn bok over Buddingh's medewerking aan Groot Nederland had ik in zakelijk opzicht zeker gelijk. *Het huis* is inderdaad pas twee maanden na de Duitse capitulatie verschenen en stellig ook in een reeds bevrijd Nederland afgedrukt. Het colophon moet, blijkens de woordkeus, worden beschouwd als bewuste misleiding. Mijn fout was dat ik Buddingh' hierop aansprak, in plaats van de uitgever. Van Looy hield zich zorgvuldig buiten de discussie en liet zijn auteur vechten voor een bij voorbaat verloren zaak.

Zoals gezegd, er zijn wel meer aanvankelijk als clandestien opgezette uitgaafjes aan te wijzen die pas na 5 mei 1945 zijn afgedrukt (de brochure *Communisme en intellect* van Max de Jong spande wat dat betreft de kroon, die kwam als ik mij goed herinner pas in januari 1946 van de pers), maar in geen van die gevallen werd oplichting bedreven met een opzettelijk onjuist colophon en een voor die tijd exorbitante prijs.

Buddingh' van zijn kant toonde zich een heel wat bekwamere polemist, hij voelde heel goed aan dat de zaak al half gewonnen was als je kans zag de lachers op je hand te krijgen, maar de essentiële feiten betreffende de uitgave van *Het huis* waren niet weg te poetsen.

Wat mij bij herlezing het meeste hindert - en niet voor de eerste keer - is dat ik mij hier heb beijverd op te treden als een inquisiteurtje, als een zuiveraar die naast

de officiële zuivering, waarmee eind augustus 1945 een begin was gemaakt (zie het interview met Sjoerd Leiker in De Tijd van 6 mei 1988), ook zelf nog even aktie moest ondernemen. Ik kan de hele zaak niet anders zien dan als een *faux pas*, nog bijzonder onhandig uitgevoerd ook. En de hierboven geciteerde slotzin is al helemaal geschikt om mij de maag te doen omdraaien.

Er gingen jaren voorbij. Van Buddingh' las ik wel eens iets in een tijdschrift, bij voorbeeld zijn notities onder de titel *Reader's digestion*, verschenen in Ad interim (september 1946), een voorloper van zijn dagboeken van zoveel later. Ook wist ik dat hij weer in een sanatorium was opgenomen. Maar ik hóórde pas weer wat in 1952. Ik was toen rechtbankverslaggever bij het Rotterdamse Vrije Volk, Pierre Janssen was redacteur buitenland maar schreef ook wel eens reportages op kunstgebied. Op een ochtend vertelde hij mij dat hij naar Dordrecht ging om Kees Budding' te interviewen, voor de Dordtse editie. Jawel: de dichter C. Buddingh' was toen nog niet zo bekend dat een interview met hem in de héle krant meeging. Hij was nog in hoofdzaak een plaatselijk verschijnsel en zoiets hoort thuis in een plaatselijke editie.

‘Doe hem mijn groeten,’ zei ik. ‘En vraag of hij nog boos op mij is.’

De volgende ochtend zei Pierre: ‘Ik moet je de groeten terug doen van Kees Buddingh'. Hij is niet kwaad meer. Hij zei dat jullie elkaar vonden in een gemeenschappelijke bewondering voor de dichter L.Th. Lehmann.’

Wanneer Kees en ik elkaar voor het eerst hebben ontmoet weet ik niet meer. Wel vind ik een brief van hem terug van 2 oktober 1959 waar ‘geachte heer’ boven staat. Het moet dus daarna zijn geweest. Omstreeks die tijd heb ik hem - sinds 1955 was ik kunstredacteur in Amsterdam - uitgenodigd voor een maandelijkse kroniek over Engelse letteren in Het Vrije Volk. Dat heeft hij jaren gedaan en heel goed. Hij was de eerste die de autobiografische roman *The crust on its uppers* heft besproken van Robin Cook, een jonge schrijver die op dat moment in de gevangenis zat voor zijn aandeel in een poging in Nederland een valse Rubens te verkopen, een zaak die begin 1960 met veel ophef in de kranten had gestaan. Vandaag is Robin Cook een gevestigd auteur van ziekenhuisthrillers, maar nog niemand is op het idee gekomen hem eens te gaan interviewen over die thrillers en die valse Rubens.

Waar ik Kees allemaal heb gezien in de jaren zestig en zeventig weet ik echt niet meer, in elk geval hebben we

elkaar ontmoet op diverse openingen van de Boekenweek. Mijn dagboek maakt alleen melding van een ontmoeting op zaterdag 21 oktober 1978:

‘Er is een stel Vlamingen naar Utrecht gekomen om bekendheid te geven aan de letterkundige boekjes, die zij op Vlaamse scholen verspreiden. Het nieuwste boekje bevat werk van Kees Buddingh', die moet nu maar meteen even worden gehuldigd. Maar als ik 't Hoogt binnenkom is er bijna niemand: de Vlamingen hebben zich vergist, ze hebben aan alle scholen uitnodigingen gestuurd maar die zijn pas maandag aangekomen, net toen de herfstvakantie was begonnen.

Het feest gaat toch maar door, Buddingh' krijgt een exemplaar van zijn boekje in linnen gebonden, plus een fles whisky. Na afloop ga ik hem een handje geven. Hij klaagt dat het hem erg beroerd gaat, hij heeft een *sanatorium-syndroom*. Ze hadden hem een gedenkboek van Zonnestraal gestuurd en toen is alles teruggekomen, de vrienden die hij had zien wegteren, maar ook de chirurg die hem had geopereerd, een man die hij nooit had gezien maar die hij op een foto toch had herkend.

‘Ik moet door die narcose heen toch een indruk van hem hebben gekregen.’

Angstaanvallen, angstdromen. Ik vertel hem dat Theun de Vries ook zoiets heeft, maar dan als gevolg van zijn verblijf in het concentratiekamp Amersfoort, waar hij toch maar kort heeft gezeten. Kees zegt weer dat Jan Eykelboom, die als zestienjarige vrijwilliger na de oorlog naar Java was gestuurd en daar twee keer met een jeep op een landmijn was gereden, last heeft van een *Indonesië-syndroom*.

Het valt mij op dat Kees er bar slecht uitziet, van Bert Schierbeek hoor ik dat hij bij het binnenkomen in het donkere theaterzaaltje bijna is flauw gevallen. Ik geef hem de raad die angstdromen op te schrijven, maar daar heeft hij geen zin in.

‘Ik krijg nu Temesta,’ zegt hij (volgens Joke is dat een simpele tranquilizer).

In het café, waar de Vlamingen een borrel aanbieden, praten Bert en ik op Kees in: hij is nu werkelijk zover dat hij zich kan laten afkeuren (hij is zestig).

‘Maar ik wil helemaal niet afgekeurd worden, ik ben bij het instituut gegaan om jonge mensen te leren vertalen, ik kan ze niet laten zitten!’

Op de achtergrond is een blond meisje aanwezig, maar hij haalt haar naar de voorgrond. ‘Mijn liefste leerlinge,’ zo stelt hij haar voor. Ze was zó verlegen en dacht in het begin dat zij het nooit zou leren, maar hij had gezegd: ‘Onzin, je leert het best,’ en zo had hij haar stukje bij beetje wat zelfvertrouwen gegeven.

Kees vertelt dat hij zo sober leeft, nou ja, hij rookt een paar sigaren, hij drinkt per dag een halve fles whisky. Ik dacht: jongen, een halve fles whisky per dag, dat is voor jou veel te veel. Over het stuk van Wim Hermans in de NRC, waarin zijn laatste deel dagboeknotities wordt gekraakt, werd niets gezegd, maar het ligt voor de hand dat hem dat ook geen goed heeft gedaan. Intussen heeft zijn poëtische produktie er niet onder te lijden, hij heeft net het tweede deel met zestig rijmloze sonnetten naar de Bij gebracht.

De sfeer onder de collega's op het instituut bevalt hem overigens helemaal niet. Onderlinge animositeit schijnt daar welig te tieren. Hij vertelde ook dat een meisje door ziekte twee dagen te laat was geweest met een vertaling, maar de docent had gezegd: ‘Dat kijk in niet meer na. Je moet maar zorgen dat je op tijd bent.’

Een andere collega was hij tegengekomen op een Amsterdamse gracht. Dat wil zeggen, hij liep langs die gracht en zag in de verte die collega aankomen. Maar toen die collega ook hem in de gaten kreeg, stak hij een brug over en liep langs de andere kant verder. Waarom? Kees haalt zijn schouders op en steekt zijn handen zijwaarts uit.’ Aldus mijn dagboeknotitie.

Een half jaar later werd ik opgebeld door Guusje Morriën, toen redactie-secretaresse van het Amsterdamse studentenweekblad Propria Cures. Er stond nu zoiets verschrikkelijks in PC! Een stuk tegen Kees Buddingh', en mijn naam werd er ook in genoemd. Omdat ik toen net weer een tijdje geen abonnee was (ik had verzuimd te betalen) verzocht ik haar mij een krantje te sturen, dan zou ik het allemaal eens rustig bekijken.

Het nummer opende met de kop *Goed fout!*, waarboven een minuscuul chapeautje was aangebracht: *VvdR haalt Bazip Zeehok uit R.I.O.D.* Ter gelegenheid van de Boekenweek had redacteur Vic van de Reijt een stuk geschreven over een recente herdruk in één editie van Buddingh's eer-

ste twee dagboekdelen, *Wat je zegt ben je zelf* en *Verveling bestaat niet*. Op pagina 232 was hij een passage tegengekomen waarin de auteur iets vertelde over zijn vroegste publikaties en daarbij had hij ook iets gezegd over *Het huis*: ‘Vlak na de bevrijding, maar nog met een uitgeverspseudoniem, verscheen mijn eerste prozaboek, waar ik verder niets over zeggen wil, de titel zelfs niet vermelden. De overledene was een braaf mens.’

Goed, Buddingh' wilde er niets meer over zeggen, maar Vic van de Reijt zoveel te meer. ‘Nu weet ik niet hoe dat bij u is, misschien leest u daarna wel gewoon verder, maar ik word op zo'n moment razend nieuwsgierig. Waarom wil hij de titel niet vermelden? Waarom verschijnen boeken na de bevrijding met een uitgeverspseudoniem? Waarom wil hij hier verder niets over zeggen? Dit is toch een dagboek, als je daarin nog niet eerlijk bent, wanneer dan wel? Lezers, ik ruik stront. Daar ga ik eens lekker, als een biggetje Boris, in zitten wroeten.’

Het biggetje Boris was een kinderboekje van Buddingh' uit de oorlogsjaren, nu de hoeksteen van elke waarachtige Buddingh'-collectie.

Lang hoefde Vic van de Reijt niet te zoeken naar het antwoord op zijn vragen, want dat had hij al in huis. Hij is namelijk een groot verzamelaar van letterkundige tijdschriften en bezit de eerste jaargang van Columbus. Ook had hij de beschikking over een exemplaar van *Het huis*. Hij kon dus een kritisch exposé geven van de inhoud en omdat er zover ik weet nooit een recensie van is verschenen, citeer ik deze passage maar hier: ‘Het gaat over ene Tante Klaar en het is allemaal reuzezielig. Tante Klaar was vroeger een blozend meisje, maar op de dag dat zij met de man van haar dromen in het huwelijksschuitje zou stappen, kreeg zij een brief waarin die vrijer haar de bons gaf. Hij had al een jaar lang een ander, de smuigerd. 103 Pagina's lang wordt dit drama in ongelooflijk zoetsappig proza uitgemolken. Ik wil het u graag een keertje komen voorlezen.’

Ook de polemiek uit 1945 werd door Vic in rake lijnen samengevat. Zelfs bleek hij nog in het bezit van enkele antiquariaatscatalogi die ik in 1975 en 1977 had rondgestuurd, waarin onder heel veel meer *Het huis* werd aangeboden, de ene keer voor 60, de andere keer voor 40. ‘Wie gebruikte daar de term “boerenbedrog”?’ zo vroeg Vic zich af. Ja, dat had ik gedaan, in 1945, toen er voor *Het huis* een tientje werd gevraagd.

Het artikel besloot met de veelzeggende vraag: ‘Dames en heren, die 2e Wereldoorlog, kunnen we die niet nog een keertje over doen?’

Dankzij Guusje Morriën las ik dat allemaal in Propria Cures van 31 maart 1979. Wat een rotjongen! dacht ik. Nimmer dralend doopte ik mijn pen in vitriool en schreef een stukje terug. Ze hebben het netje geplaatst in het nummer van 28 april, met een nawoordje van Vic eronder. Hier volgen beide teksten:

Jakhals

Nu Hermans met zijn aanval op Buddingh' het voorbeeld heeft gegeven, durven er meer. Nu durft ook Vic van de Reijt, om bij zijn anale kleutertaaltje te blijven: een poepie te laten ruiken. Dappere vent, die Vic! Als je maar een bek opzet, merken ze niet zo gauw dat je achter Hermans aansluipt en dat je rafelige talentje wel honderd keer uit dat van Buddingh' kan.

C. Buddingh' in sanatorium

‘Goed fout,’ zet hij boven zijn stuk. Weet hij veel. Om in de oorlog fout te zijn, was nog wel iets anders nodig. Neem van mij aan dat er geen enkele reden is om te twijfelen aan de anti-nazigezindheid van Buddingh' in de jaren '40-'45. De kwestie ligt op een ànder vlak.

‘Kunnen we die tweede wereldoorlog niet eens overdoen?’ kraait hij olijk. Ik begrijp dat wel. Bij bladen als Volk en Vaderland en De Misthoorn had hij carrière kunnen maken. Daar konden ze een jakhals als hij best gebruiken.

De heer Van Straten boos

De heer Van Straten is over mijn stuk wel erg kwaad geworden, althans hij doet alsof. Voor iedere lezer moet het m.i. wel duidelijk zijn dat deze heer hier slechts zijn eigen geweten in slaap tracht te praten. Over Buddingh's lidmaatschap van de Kultuurkamer zegt hij nl. *niets*.

Of Buddingh' een anti-nazistisch lid van de Kultuurkamer was, dan wel een gewone lafaard, interesseert mij in feite niet zo erg. Waar het mij in mijn artikel om ging was aan te tonen dat Buddingh' in zijn dagboek de lezers een rad voor de ogen draait door een minder heldhaftige pe-

riode uit zijn leven weg te laten en slechts zijn ‘illegale’ rol te benadrukken.

Interessant in Van Stratens brief is slechts het zinnetje *De kwestie lag in een ander vlak*. Er is dus wel degelijk een kwestie Buddingh'. Dat weet Van Straten ook best, want hij heeft die kwestie zelf opgerakeld in het tijdschrift Columbus (1945, 1e jrg. nr. 1 en 2). De beschuldigingen tegen Buddingh' (geld verdienen met zgn. illegaal werk en misbruik maken van het Kultuurkamer-lidmaatschap bij publikaties in Groot Nederland in 1943) zijn nota bene door Van Straten zelf ingebracht. De officier van Justitie uit 1945 is in 1979 schijnbaar een advocaat voor louche zaken geworden.

Overigens blijf ik het van een door mij altijd gewaardeerd publicist als Van Straten een vreemde zaak vinden dat hij zo'n keel opzet en mij op zo'n Scientology-achtige wijze probeert te bekladden. En dan die baarlijke nonsens dat ik Hermans naäap. Afgezien van het feit dat Hermans een heel ander stuk schreef dan ik, stel je voor dat ik als beginnend auteur niet meer mag schrijven over personen die ook al door Hermans zijn aangevallen, wie blijven er dan nog over?

Anderhalf jaar later bezocht ik de manifestatie ‘Vers voor de pers’ in de Amsterdamse RAI en sprak daar de uitgever C.J. Aarts, die mij verheugd een boek van Vic van de Reijt aankondigde, zijnde diens verzamelde bijdragen aan Propria Cures. Titel: *Goed fout!* Ik nam daar nota van en keek uit naar dat boek, want ik had mij dan wel verzet tegen dat Buddingh'-stuk, Van de Reijt had zich daarin en elders een bekwaam polemist getoond. Maar het boek kwam niet. Toen ik een half jaar later weer in de RAI C.J. Aarts terugzag en ernaar vroeg, vertelde hij mij dat zijn auteur nog enkele problemen had te overwinnen.

Eindelijk leek het zover. In *Aarts' Letterkundige Almanak voor het Jaar 1982* was een fondslijst opgenomen van de uitgever en daarop prijkte ook: Vic van de Reijt, *Goed fout!* Het boek was er echter nog niet. Elk half jaar ontmoette ik C.J. Aarts in de RAI en elke keer vertelde hij mij dat Van de Reijt nog over het een en ander heen moest stappen voor het boek kon verschijnen. De almanak voor 1983 verscheen, weer een fondslijst, weer met *Goed fout!*, maar geen boek. Om er achter te komen hoe dat nu precies zat, liet ik mijn boekverkoper informeren bij het Centraal Boekhuis. Er kwam bericht terug dat het boek er ‘nog niet’ was. Wij spraken af dat ik bericht zou krijgen zodra het was uitgekomen. Ik wacht nog.

Wel verscheen dat jaar het boek van Lisette Lewin, *Het clandestiene boek*, waarin Kees aan het woord komt over zijn lidmaatschap van de Kultuurkamer. Op de pagina's 81 en 82 leest men:

‘De schrijver-dichter C. Buddingh' is bij het Letterengilde ingeschreven. Dat is, heeft hij mij verteld, op een stomme manier gegaan. Hij heeft van het privilege nooit gebruik gemaakt en nadien tot 1945 slechts clandestien gepubliceerd. In het begin van de oorlog, nadat hij uit dienst was gekomen, werkte hij op een bibliotheek in Dordrecht. Hij kende twee dichters: Wim Hussem en Nes Tergast. Nu en dan fietste hij naar Den Haag om hen op te zoeken. Ook hij kreeg, zegt hij, handtekeningenlijsten toegestuurd, voor het kunstenaarsprotest tegen de Kultuurkamer. Van wie hij ze kreeg weet hij niet meer. Hij ging er mee langs de deuren en stuurde ze op naar Amsterdam; aan wie herinnert hij zich evenmin. Toen hij hoorde dat het lidmaatschap verplicht werd gesteld wist hij niet wat hij moest doen. Hij ging te rade bij zijn oudere Haagse relaties, de enige die hij had in de letterkunde, Hussem en Tergast. Zij waren,

zegt Buddingh', ‘van mening dat er niet aan te ontkomen was.’ In 1981 liet hij mij een brief lezen die hij van Hussem ontving.

‘Den Haag, maart 1942. Beste Kees, In antwoord op je schrijven zou ik je willen raden je bij de Kultuurkamer als lid op te geven. Wij doen het ook. Nu het lidmaatschap een politiemaatregel is geworden met strafmaatregelen valt er niet aan te ontkomen. Hartelijke groeten, je Wim.’

De twee raadgevers gaven zich niet op als lid. Tergast werd zelfs in 1945 lid van de ereraad die degenen die zich wel opgaven, vonniste.

‘Misschien,’ zegt Buddingh', ‘zijn ze op de valreep nog iemand in café De Posthoorn tegengekomen, die ze op andere gedachten heeft gebracht. Ik voelde me wel verneukt, ja. 't Is stom. Als Wim dat niet geschreven had, had ik het nooit gedaan. Want ik moest er helemaal niets van hebben.’ Aldus Buddingh'.

Drie kanttekeningen: 1. Het is in die dagen blijkbaar niet bij Buddingh' opgekomen dat je een lidmaatschap ook kunt opzeggen. Een van mijn toenmalige kennissen, een schilder had spijt gekregen van zijn aanmelding en liet zich weer uitschrijven. Hij kreeg een gestencild briefje terug waarin stond dat ze van zijn afmelding goede nota hadden genomen en dat hij zich voortaan moest onthouden van alle werkzaamheden op kunstgebied. Dat was alles. Niemand is ooit op zijn atelier komen kijken of hij zijn werkzaamheden als schilder wel had gestaakt.

2. Kees had er natuurlijk verstandiger aan gedaan als hij niet op de komst van Lisette Lewin had gewacht en zelf met een verklaring was gekomen. Zijn dagboek bood hem daartoe een voor de hand liggende gelegenheid, daarin had Van de Reijt gelijk. Hij hoefde zich er echt niet voor te generen dat hij zich in 1942 ietwat schlemielig had gedragen, want dat is juist een van zijn aardige kanten. En daarmee had hij de PC-reprise van het door mij in 1945 aangeblazen relletje voorkomen.

3. Ten slotte moet men dit bedenken: hoe was het mogelijk dat Buddingh' en zijn vriend Bosman direct na de bevrijding ‘last’ kregen met hun aanmelding? Omdat zij zèlf daarover hadden gepraat! De tallozen die lid waren geworden en hun mond hielden, bleven doorgaans onopgemerkt. Bosman en Buddingh' werden in zekere zin slachtoffer van hun openhartigheid.

Hoe slecht men in de oorlogsjaren op de hoogte was van wie zich wèl en wie zich niét hadden gemeld, blijkt wel uit

de *Ballade van het gilde* die is opgenomen in het *Vrij Nederlandsch Liedboek*, uitgegeven door De Bezige Bij in april 1944, maar waarschijnlijk al twee jaar eerder geschreven. Daarin worden enkele auteurs genoemd die zich hadden gemeld, niet alleen nazigezinden als Jan H. Eekhout en Roel Houwink (geheel ten onrechte staat hier de naam bij van Hein de Bruin), maar ook Jac. van Hattum ‘met de grote mond’, die zeker niet fout was maar zich blijkbaar toch had opgegeven. De laatste strofe begint met de regels:

> Helaas, zij allen zijn nu toegetreden,
> Slechts één hoop rest: de heldenschaar in Dordt,
> Een Bosman en een Buddingh', jonk van leden,
> En niet als Boutens schurftig en verdord.

Waarom het juist Buddingh' moest overkomen om enerzijds als ‘fout’ te worden bestempeld, anderzijds door een anonieme verzetsdichter bij de ‘heldenschaar’ te worden ingedeeld, is een van de raadselen van de literatuurgeschiedenis annis 1940-'45.*

In december 1983 heb ik op de markt voor kleine uitgevers in het Amsterdamse Paradiso kennisgemaakt met Vic van de Reijt, die als rotjongen bepaald meeviel. In 1985 hebben we bij de Sjaalmanpers zowaar een boekje van hem uitgegeven, *Bustrip naar Elsschot* (uitverkocht). Men ziet, het gebeurt vaker dat het werpen van stenen de inleiding vormt tot het ontstaan van vriendschappelijke relaties. Vic had mij toen allang bevestigd wat ik al min of meer had begrepen uit de woorden van C.J. Aarts, namelijk dat hij grote bezwaren had tegen een herdruk van zijn PC-stukken, en zeker onder de titel *Goed fout!*

Ik dacht toen, dat moet ik aan Kees vertellen als ik hem weer eens zie. Maar ik heb hem nooit meer gezien. Die middag in Utrecht was de laatste keer geweest.

* Het is mij niet gelukt de identiteit van deze dichter vast te stellen. Niet onmogelijk is het iemand geweest uit de leiding van het kunstenaarsverzet, onder de indruk gekomen van de Dordtse opbrengst bij de handtekeningenactie van februari 1942. Boutens had geweigerd mee te doen. (L. de Jong, Koninkrijk, V, 741).

C. Buddingh'
Dagboek 1942
(fragment)

Donderdag, 0.50 uur

Tonny[1.] had Cas van Son vandaag gesproken die hem vertelde dat hij op het departement had moeten komen naar aanleiding van de twee laatste artikelen van Tonny in M.M.[2.], over Kruyder en Querijn van Tiel, die volgens het Dep. ‘ontaard’ zijn. Het eerste wat Cas had gezegd toen hij er kwam was: ‘Als U me ergens toe wilt dwingen, zegt U het dan maar direkt, want ik laat me niet dwingen!’ Verder moet hij er heel genoeglik een halve middag hebben zitten praten, met een zekere de Ruyter, die volgens Cas wel iets van schilderkunst afwist ook.

Vrijdag, 24.00 uur

Vanochtend de proeven van Criterium van de twee verzen die Hoekstra had uitgezocht, met het verzoek ze per omgaand te retourneren. Ook een briefkaart van Stols of ik Jean Aubrey, die de brieven van Jules Laforgue aan Gustave Kahn, waarover ik in D.G.W.[3.] van vorige maand heb geschreven, bezorgd heeft, een exemplaar wil zenden. Hoekstra om een gevraagd. Proeven teruggestuurd. 's Gravezande geschreven en verzen bijgesloten.

Vanmidddag Brouwersdijk[4.]. Een paar bladzijden Gide vertaald, de horoskoop uitgewerkt, zodat Max[5.] en ik morgen gemakkelik het karakter van de hoofdpersoon kunnen opstellen, en aan La porte étroite begonnen.

Vanavond Stien. As usual.

Er komt nog een Groninger morgen, nl. Paul Lenda, wist Tonny me vanmiddag tijdens de borrel mee te delen. Het spijt me nog steeds dat Marja niet komt: ik had graag de degens eens met hem willen kruisen.

Maandag, 23 Maart

's middags

Ik had dit cahier mee naar de Brouwersdijk genomen, om er de wederwaardigheden van Zaterdag en gisteren in te noteren, maar ik heb geen zin, want als ik het enigszins behoorlik wil doen moet ik minstens een paar uur gaan zitten schrijven, en ik voel me - met nog een tikje licht hoofd en pijn in mijn keel - verder van pen en papier dan sinds lang, wat al voldoende blijkt uit deze onbehouwen zin. Bovendien valt de zon al weldadig warm over mijn hoofd en de rechterhelft van mijn lichaam. Ik ga een sigaret fokken uit de peukjes die in de asbak liggen en Mac-Neice's Autumn Journal nog eens herlezen. Ik voel me lui en goed.

Dinsdag, 24.00 uur

Verspeelde dag. Laat opgestaan, terechtgekomen in een huiskamer waar men een paar maal vruchteloos trachtte de kachel aan te maken. Keelpijn. Kiespijn. Vanmiddag een ontzettende zin een wandeling met Stien te gaan maken, maar ze was niet thuis. Op de Brouwersdijk in slaap gevallen, en over vijven ontwaakt.

Vanavond D.F.C. vergadering. Rokerig en taai. Brief van de A.B.C.[6.] dat ze de kopie hebben ontvangen en zullen lezen. Vragen om een titelwijziging. Tonny had

bericht van Brögel dat die voor de bloemlezing ‘Twee recht twee averecht’ heeft uitgekozen, een titel die ik al een jaar geleden voor een of andere bundel had gereserveerd[7].

Woensdag, 0.30uur

Brief van Eddy H.[8] over de gilden. Houding in A'dam nog steeds onbepaald, alleen Hoekstra heeft ontslag genomen als redakteur van Cr. en D.G.W., en Vestdijk van Gr. Ned.[9], zoals Max Zaterdag al wist te vertellen. Donkersloot en H.M. van Randwijk zijn gearresteerd, vermoedelik omdat ze degenen waren van wie de protestaktie is uitgegaan.

illustratie Fred Geven

Stad in gegaan, de verzen van Koos Schuur en Eddy Evenhuis teruggestuurd. Tonny ontmoet, die vertelde dat ik iedere dag kan horen dat hij getrouwd is met Nel L., die hij n.b. nog maar twee weken kent, en die al aardig bezig is hem ‘de ernst des levens’ bij te brengen, waar hij zich un peu kiespijn-achtig lachend in schikt door te verklaren dat

hij het zo ‘verdomd lollig’ vindt. Ik zie de ontwikkeling met spanning tegemoet. Nel doet niet anders dan uitzetartikelen inslaan.

illustratie Fred Geven

Vanmiddag Brouwersdijk, gewapend met ‘De Smalle Mens’, om me ‘in this hour of crisis and dismay’ aan Du Perron's Ons Deel van Europa te sterken. Op de tafel voor het raam gezeten om de Frans Lebretlaan af te kunnen zien, daar ik gisteren een brief aan Stien had gestuurd met het verzoek vanmiddag naar me toe te komen. Du Perron nam me echter zozeer in beslag dat ze voor me stond zonder dat ik haar had zien aankomen.

Op Br. gebleven, haar om tegen zessen naar huis gebracht. Vanavond les, daarna de eerste honderd bladzijden van Stello[10.] gelezen, dat ik al bijna acht jaar in mijn bezit heb, maar nog nooit had beëindigd, en dat me nu bizonder meeviel. Daarna een bladzij of 25 Jenseits von Gut und Böse, voor de vijfde of zesde keer al geloof ik.

Woensdag 1 April. 's morg.

Een week lang niets in dit cahier geschreven. Mijn verwachting, dat er van het regelmatige schrijven weinig meer terecht zou komen als ik niet langer iedere dag in Gide's Journal las, is aardig uitgekomen. Maar ik zal toch even de voornaamste feiten der afgelopen zeven dagen memoreren.

Zaterdag met Stien naar Den Haag geweest, naar Wim Hussem, om nog eens over het gilde te spreken. Nes kwam ook[11.]. Ik had Jenseits von Gut und Böse meegenomen, voor de fenomenale paragraaf 25: ‘Hoedt U voor het martelaarschap,’ en welk gedeelte zowel Nes als Wim volkomen onderschreven. Nes vertelde dat hij bijna gezeten had, in verband met het ophalen van de handtekeningen voor het adres dat aan Seyss-Inquart was aangeboden. Wim was voor het standpunt van Boutens: gewoon doorgaan, tenzij je in een persoonlik konflikt komt. Dus kalm verder blijven schrijven, zolang ze je niet willen dwingen een ode op Hitler te dichten, of zo iets. Volgens Nes waren ze in Amsterdam volkomen verblind, en vochten ze er bijna om wie het eerste in de bak mocht. Nes deelde ook mijn opvatting over moed, nl. dat alleen bange mensen moedig kunnen zijn, en vertelde daarover de volgende anekdote: een Engels en Frans soldaat lagen in de Wereldoorlog naast elkaar in een loopgraaf die hevig door de vijandelike artillerie werd beschoten. De Engelsman zag dat de Fransman beefde, en zei: je bent bang hè. Waarop de Fransman antwoordde: mijn waarde, als jij zo bang was als ik, was je al lang weggelopen.

Nieuwe schilderijen van Wim gezien, ongelooflik goed, het is werkelik verdomd jammer dat hij er op het ogenblik niet mee voor den dag kan komen. Hij zei zelf ook nog dat hij ze graag allemaal eens bij elkaar in een grote zaal zou willen zien hangen.

Bij Wim gegeten, daarna met hem de stad ingegaan. Bij Wyers terechtgekomen, waar je achter glas in de zon kon zitten, 'wat nog dubbel aardig was door de Hoornik remeniscensie', maar waar we toch weinig op ons gemak zaten tussen alle 'kameraden'. Via Nijhoff, waar ik bijna de essays van Montaigne in drie delen kocht - ze waren me al-

leen wat te duur -, naar Scheveningen. Wim schoof direkt de Berebak in, en Stien en ik wandelden eerst een eind langs de boulevard. Het was zo prettig de zee weer eens te zien. En het strand was nog zo onbesmet, en schoonge-waaid, en er waren nog bijna geen mensen. Hoewel een druk deel, zonnig, met veel kleurige tenten en bruine mensen toch ook z'n charmes heeft.

Ook naar de Berebak, waar Wim al achter zijn tweede borrel zat in gezelschap van Guus Kruisberg, Max Nord, Pier de Groot - een beeldhouwer naar bleek - en een gezette dame wier naam ik niet verstond. Meegeborreld tot een uur of half acht, toen ging Max eten, en ik ging met hem mee. Stien had geen honger. Toen we weer in de Berebak terugkwamen stond Stien me al met haar jas aan op te wachten, want het was bij negenen, en om negen uur ging de laatste tram naar het station, waar de laatste trein naar Dordt om half tien vertrok. Op het Gevers Deynootplein natuurlik in het donker in de verkeerde tram gestapt, zodat we om half tien in het Zuiderpark stonden, inplaats van voor de Hollandse Spoor. Toen maar weer terug naar de Berebak, waar Wim en de rest echter juist weg waren. Nog wat rondgezocht, maar ze niet meer gevonden. Toen naar Dordt opgebeld, het kafé van Roubos op de hoek van de Hazenstraat, en gevraagd of ze Stiens ouders wilden vertellen dat ze de trein had gemist en morgen kwam, en vervolgens het huis van Max Nord gaan opzoeken, waar we het nummer niet van wisten. Gelukkig vonden we het al bij het tiende hekje dat we inliepen. Max verbaasd, maar zeer gastvrij. Nog wat zitten praten, over Auden, MacNeice, die Max, toen hij nog in Engeland was, heel goed had gekend, en over Jaques Gans, met wie Max en Rudi van Lier destijds in Parijs dageliks omgingen, zodat ze de hele Methe-geschiedenis, het Franse gedeelte althans, hadden meegemaakt.

Voor het eerst met Stien geslapen. Too good to be true. Alleen sliepen Max en Eef in hetzelfde vertrek, zodat we - als we niet alles wat we zeiden of deden overhoord wensten te zien, wat ik zeker niet deed - een beetje stil moesten zijn. Maar dat deed maar zeer weinig afbreuk. De volgende ochtend pas tegen half elf opgestaan, na nog een uurtje zo heerlik half doezelig gevrijd te hebben, en direkt na het ontbijt naar het station gegaan, omdat ik er niet zeker van was, of de kroegbaas de vorige avond de boodschap wel had overgebracht c.q. doen overbrengen, zodat haar ouwelui eventueel nog uit de ongerustheid moesten worden geholpen, en omdat ik naar D.F.C.-L.D.O. wilde. 's Avonds, toen ik Stien, na haar om een uur of een aan de huisdeur te hebben afgeleverd, weer kwam halen voor het Bach-Ellington koncert, dat bij Tonny zou plaatsvinden - hoorde ik gelukkig dat de boodschap inderdaad was doorgegeven, en dat haar moeder het nogal kalm had opgenomen.

Maandagochtend kwam Leo M.[12.], en heb ik twee ongeveer gelijkluidende brieven getikt, waarin we ons bij de Kultuurkamer meldden. Tonny - die zijn vulpen was verloren - heeft gisteren een brief opgesteld. Con[13.] kwam ook nog horen, maar ik weet niet wat hij gedaan heeft. Tonny had een volkomen idiote en zichzelf-in-de-malingnemende brief van Max D. ontvangen. Ik wou dat hij mij schreef hoe het onderhoud met Van Looy[14.] is afgelopen.

(Dit dagboekfragment is bezorgd en van onderstaande aantekeningen voorzien door Ares Koopman.)

12. Leo Marchand, de kunstschilder.
13. Con Schröders, de dichter.
14. Zie artikel Hans van Straten in dit nummer.

Eindnoten:

1. Anthony Bosman. Men vergelijke C. Buddingh' Het houdt op met zachtjes regenen, p. 33-35, ‘In memoriam Anthony Bosman’, waarvan hier de eerste strofe:

> Ik was zeventien, geloof ik, toen ik jou - waar
> en hoe weet ik niet meer - leerde kennen, maar al spoedig
> zaten we praktisch iedere dag bij elkaar,
> ik meestal bij jou, omdat jij een eigen kamertje had
> (al was het dan ook niet veel groter dan twee bij twee),
> maar je had er je grammofoon en de muren waren
> volgeprikt met foto's van onze idolen:
> Duke Ellington, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Bubber Miley,
> Pee Wee Russell,
> en daar kletsten we, middag in, avond uit,
> over alles wat ons in die duffe provincie
> 't ware leven toescheen: muziek, literatuur, poëzie,
> tot ik in een roes van woorden en ideeën
> (want het enige wat we ooit dronken was pottenvol thee)
> mijn hoofd vol dichtregels en jazzmelodieën
> naar huis toe zweefde met de belofte:
> ‘Nou, tot morgen dan maar weer.’

2. Het literaire tijdschrift Morks Magazijn.
3. Het literaire tijdschrift Den Gulden Winckel.
4. Waar Anthony Bosman woonde.
5. Max Dendermonde. Men vergelijke C. Buddingh' Wat je zegt ben je zelf, p. 222: ‘ik dacht: heel de dag tussen boeken, dat moet het ideaal van alles zijn en ging in de leeszaal werken, (-). Maar na een goed half jaartje gingen al die in bruin papier gekafte ruggen mij zo benauwen, dat ik de leeszaal weer ontvluchtte en pogingen deed om, o.a. samen met Max Dendermonde, een “echte schrijver” te worden.’
   Ze werkten samen aan een roman, die nooit zou verschijnen (Zon in virgo).
6. Uitgeverij, mogelijk de Arnhemschche Boek-, Courant en Handelsdrukkerij, dan wel de n.v. Boekencentrum.
7. Twee recht twee averecht: een bloemlezing uit de hedendaagse dichtkunst. 's-Graveland: De Driehoek (overgegaan aan G.W. Breughel, 's-Graveland) 1942.
8. Ed. Hoornik.
9. Het literaire tijdschrift Groot-Nederland.
10. Roman van Alfred de Vigny (1797-1863), verschenen in 1832.
11. Nes Tergast. Zie ook het artikel van Hans van Straten, elders in dit nummer.
    Men vergelijke C. Buddingh' Een mooie tijd om later te worden. Dagboeknotities deel 4, p. 224 e.v.: ‘(-) het zijn twee helaas niet meer in ons midden zijnde dichters geweest, die voor een niet gering deel tot mijn poëtische opvoeding hebben bijgedragen: Nes Tergast en Wim Hussem. In de jaren '40 en '41 kwam ik zo'n drie, vier keer per jaar naar hen toe, soms, als ik geld had, met de trein, meestal op de fiets.’

Theo van Baaren
‘De grootste aardigheid zit toch in het schrijven’
Herinneringen aan Kees Buddingh'

Helaas ben ik iemand met een slecht geheugen voor autobiografische en andere biografische herinneringen en evenmin een toegewijd dagboekschrijver die terug kan gaan tot zijn eigen schriftelijke bronnen. Ik ben vijfenveertig jaar nauw met Kees Buddingh' bevriend geweest, een vriendschap die des te hechter was, doordat ook Stientje en Gertrude daar zo volmaakt en totaal in deelden. Als ik met Kees op een kameel de Gobi-woestijn was overgestoken, of zelfs maar dronken met hem door nachtelijk Parijs of Londen had gezwalkt, dan had ik ongetwijfeld talrijke verhalen te vertellen, maar wanneer wij elkaar zagen, dan praatten wij over boeken en literatuur, ook over elkaars werk, maar vooral toch over dat van anderen. Natuurlijk, er waren wel aanvullende onderwerpen van gesprek, maar schrijvers en geschriften kregen toch het leeuwedeel van onze aandacht.

Wij hebben elkaar in 1940 voor het eerst ontmoet. Ik woonde toen nog bij mijn moeder in een Utrechtse burgermanswijk. Kees maakt er melding van in zijn ‘nagezonden brief’ bij mijn eerste, nieuwe dichtbundel *Hoe-korter-hoe-liever*, mede door zijn bemoeienis uitgegeven. ‘Wij (schrijft hij daarin) praatten uren over poëzie en lieten elkaar onze verzen lezen.’ In feite heeft deze eerste ontmoeting het patroon vastgelegd voor al onze volgende ontmoetingen in Utrecht en Dordrecht en later in Groningen waar ik in 1952 hoogleraar was geworden.

Wij vonden elkaar onder andere in ons gemeenschappelijk enthousiasme voor de toenmalige avant-garde, met name het surrealisme en de moderne Engelse poëzie. Wij leenden elkaar boeken. Kees leende van ons bijvoorbeeld T.S. Eliot en wij van hem Pound en Auden, maar ook in de oudere Engelse en Franse literatuur was er veel dat ons verbond. Alleen mijn enthousiasme voor het Duitse expressionisme viel misschien een beetje buiten zijn directe belangstelling. In de tijd waarover ik nu schrijf was belangstelling voor de artistieke avant-garde in Nederland beslist niet algemeen. Ook veel kunstenaars op wier politieke gezindheid niets viel aan te merken vonden een groot deel van de toenmalige moderne kunst eigenlijk alleen maar decadent, ook al gingen ze dan niet zo ver die vormen van kunst te willen verbieden. Door de Duitse bezetting kwamen wij en vele vrienden en geestverwanten met ons in een totaal isolement. ‘Entartete Kunst’ was niet langer alleen maar onpopulair en een doelpunt van spot, maar was nu plotseling zelfs gevaarlijk geworden, omdat het door de Duitsers - al of niet terecht - met een linkse politieke mentaliteit en met Joodse invloeden werd geïdentificeerd. Publikatiemogelijkheden waren er niet meer, de kans om boeken in onze lijn te verwerven werd iedere maand kleiner en de wederzijdse afhankelijkheid van vrienden, zoals de kring rondom het tijdschrift in één exemplaar onder redactie van Gertrude Pape en mij, De Schone Zakdoek, werd daardoor absoluter.

Kees Buddingh' behoorde van begin af aan geheel tot die kring, ook al kon hij op de maandagavonden onze bijeenkomsten maar zelden aanwezig zijn. Wij gingen wel eens naar Dordrecht en namen dan het nieuwe nummer (enkel-of meervoud) van ons tijdschrift mee en Kees kwam wel eens bij ons logeren, maar door zijn opname in het sanatorium werd het contact bemoeilijkt, al ging ik hem wel van tijd tot tijd in

Amersfoort opzoeken. Kees Buddingh' heeft zelf het verhaal in de wereld gebracht, dat ik dat geheel en al te voet deed, en gezien mijn liefde voor het wandelen zal dat ook wel op goede gronden berusten, maar ik sta er niet voor in dat ik nooit eens van ander vervoer gebruik gemaakt zou hebben.

Toen na de oorlog de toestand weer genormaliseerd begon te worden werd de vriendschap tussen Kees en Stientje, en Gertrude en mij op dezelfde voet voortgezet met brieven en wederzijdse bezoeken. Ons tijdschrift bestond niet meer, want met de publikatievrijheid na de verdrijving van de Duitse bezetters zagen wij de noodzaak ervan niet langer in en wij hadden geen zin ons eigen ego op te kammen door het toch te willen voortzetten. Wij hadden een lacune gevuld, maar die was er niet langer. Intussen was Kees in de oorlogsjaren een van onze vertrouwdste medewerkers geweest en heel divers werk van zijn hand werd door ons opgenomen. In de bij Meulenhoff verschenen bloemlezing komt zijn aandeel aan ons tijdschrift onvoldoende tot zijn recht, omdat de keuze grotendeels door hem zelf gemaakt is. Ik herinner mij dat ik van een bezoek aan het sanatorium de eerste Gorgelrijmen meebracht die wij met groot enthousiasme in De Schone Zakdoek plaatsten.

Het is natuurlijk nonsens om te stellen dat de kring rondom De Schone Zakdoek geheel surrealistisch was. Het is wel waar dat het surrealisme voor velen van ons een grote aantrekkingskracht had en dat de invloed ervan in een aantal bijdragen duidelijk valt aan te wijzen. Ons plezier in nonsenspoëzie en onze interesse voor de kunst van kinderen hing daar waarschijnlijk mee samen. Ook in nonsenspoëzie kan het onderbewuste zich vrijelijk uitstpreken en daarom reken ik zowel de Gorgelrijmen van Kees als mijn eigen Hormonopathicon tot de produkten waarin de surrealistische invloed duidelijk zichtbaar is. Ik kan mij niet herinneren dat Kees ooit geprobeerd heeft ons enige uitleg te geven bij zijn Gorgelrijmen en ik geloof evenmin, dat wij daar ooit om gevraagd zouden hebben. Dat zou in

strijd zijn geweest met ons idee van nonsens en er een soort pseudo-onzin van hebben gemaakt die volgens een bepaalde code te ontcijferen was. Het aantrekkelijke van echte nonsens is juist dat dat niet kan.

C. Buddingh', een verwoed schaker foto Vincent Menzel

Ons literaire contact speelde zich niet uitsluitend af in het hooggebergte van de literatuur, want wij waren allebei aficionado's van de detective-roman. Pas na zijn dood heb ik van Stientje begrepen, dat Kees deze liefde van Gertrude en mij had overgenomen. Bij onze ontmoetingen die natuurlijk niet zo talrijk waren - lang niet frequent genoeg - had ik veel nut van het schrift waarin ik placht aan te tekenen wat ik gelezen had. Op zichzelf is dit een vrij saaie, boekhouderachtige gewoonte, maar in gevallen als deze toch bijzonder nuttig. Vooral op het gebied van de crime-story kon ik aan de hand van dit schrift gemakkelijk verslag doen van mijn lectuur, toegelicht door kritische opmerkingen en aanbevelingen.

Toch wil ik niet de indruk wekken, dat het uitsluitend literaire zaken waren waarop onze vriendschap berustte, want ik had ook een grote waardering en sympathie voor zijn persoon. Ik wil niet in exclamaties vervallen en beperk mij daarom tot het noemen van twee dingen. Kees was een blijmoedig pessimist, een van de prettigste combinaties die er bestaan en vermoedelijk ook een van de moedigste die wij ons kunnen denken. In de tweede plaats was hij zowel kritisch als zachtmoedig. Ook een benijdenswaardige verbinding van eigenschappen. Kees Buddingh' was iemand met een grote gave voor vriendschap. Hij heeft een keer in zijn dagboek geschreven, dat Gertrude en ik personen waren met wie hij best op een onbewoond eiland zou willen verblijven. Ik zou mijzelf in die situatie niet helemaal vertrouwen, maar hem wel. Kortom, wij sloten goed op elkaar aan en hielden met elkaar rekening. Ik geef een triviaal, maar wel karakteristiek voorbeeld: Kees dronk het liefst whisky en ik drink bij voorkeur brandy. Als Kees bij ons was zorgde ik altijd voor een goede fles whisky - Glenlivet bleek wel in de smaak te vallen - en als ik bij hem was schonk hij mij cognac.

Een brief van Kees krijgen was meestal een feest en een beproeving, want hij schreef de meeste van zijn brieven in een hoogst karakteristiek, maar uiterst moeilijk leesbaar handschrift. De oudste brief van Kees die ik bezit dateert van 29-6-41. Hij verontschuldigt zich daarin voor het uitblijven van een antwoord op een brief van mij, omdat de laatste weken zijn leven 'tot een soort cake-walk' hadden gemaakt. Hij ziet uit naar een bezoek van ons aan Dordt: 'Ik zal natuurlijk graag als F.-F. optreden. Jullie kunnen bij mij eten. Broodbonnen echter zeer gewenst.' Over De Schone Zakdoek schrijft hij: 'Wij zijn enthousiast over "De Schone Zakdoek" en zullen het dus als een eer aanrekenen eraan te mogen meewerken. Kunnen juliie een paar nummers meebrengen?' In een brief van 12-2-42 vraagt hij boeken te leen met korte verhalen voor een bloemlezing waaraan hij bezig was en informeert naar de voortgang van mijn roman *De Koning van Madagascar* waaraan ik toen schreef. Een paar brieven uit 1947 gaan hoofdzakelijk over detective-romans. Ook over zijn gezondheid helaas, want hij moest weer in het sanatorium worden opgenomen en hij klaagt erover, dat zelfs het lezen op rantsoen is gesteld.

Aan een brief van 10-12-53 over een voorgenomen logeerpartij van Kees en Stientje bij ons in Groningen is een naschrift toegevoegd:

> Grafschrift op Jan de Hartog
> Dat ik onsterfelijk zou zijn bleek een wan-idee;
> Sic transit gloriae Hollandiae.

In verband met de geplande bloemlezing uit De Schone Zakdoek schrijft hij, dat hij daarvoor binnenkort naar Groningen hoopt te komen en 26-8-81 schrijft hij een brief waarvan ik het begin citeer:

> Lieve Gertrude, beste Theo,
> Vanochtend ontving ik van Meulenhoff een exemplaar van 'De Schone Zakdoek' en ik ben er onmiddellijk ingedoken en heb het verslonden. Wat een mooi tijdschrift was het toch, zo'n mooi is er later nooit meer geweest!... En wat een herinneringen roept het op! Heel, heel fijn dat het er is.

In de laatste maanden van 1981 kwam bij Kees het plan op om samen met mij een bundel quasi-cadavres-exquis samen te stellen. Wij zouden ieder een aantal gedichten maken die wel helemaal alleen van onszelf waren, maar er uitzagen als collectieve gedichten, zoals wij die in de tijd

van De Schone Zakdoek plachten te maken. In een brief van 20-9-81 bedankt hij mij voor een quasi-cadavre dat hem inspireerde om er zelf weer nieuwe te maken en schrijft: ‘Zouden wij samen niet eens een aardig boekje met dit soort kwasi-kadavers voor Gertrude en Stientje kunnen maken?’ Ik vond dat een bijzonder aantrekkelijke suggestie, maar zag wel problemen en schreef aan Kees (24-9-81): ‘... maar (1) hoeveel gedichten hebben wij nodig? Ik weet niet hoever mijn inspiratie reikt. Maar (2): hoe krijg je zoiets uitgegeven?’ Kees dacht dat wij ieder een stuk of twintig gedichten moesten schrijven. Voor de uitgave zag hij geen problemen: ‘en de grootste aardigheid zit toch, vind ik, in het schrijven’ (25-9-81). Ik was dat met hem eens en ging door met het schrijven van ‘kwasi versleten zeesterren’ zoals Brandt Corstius ze noemt. Ten slotte moest ik toch de competitie opgeven: ik kon het tempo van Kees niet bijhouden en vond mijn produkten ook veel minder dan de zijne. Gelukkig zijn de gedichten die hij voor dit plan schreef toch uitgegeven in een aan ons opgedragen, bibliofiele publikatie.

Diverse redenen, waaronder niet in de laatste plaats onze gezondheid, stonden een geregeld persoonlijk contact helaas in de weg, maar gelukkig bestaat de telefoon. Kort voor zijn dood hadden wij nog een gesprek. Hij voelde zich beroerd, maar zag met vertrouwen uit naar de operatie die op komst was. Des te harder kwam het bericht van zijn overlijden aan. Ik heb indertijd over een andere vriend geschreven, dat zijn dood een diepe kerf naliet in mijn leven. Dat geldt ook voor Kees Buddingh'.

Soms denk je wel eens: het zijn de overlevenden die het meest verliezen, maar dat zou toch onrechtvaardig zijn.

Ares Koopman

Het neefje dat ook mee mocht uit logeren

Over C. Buddingh' en Gard Sivik, Barbarber en De Nieuwe Stijl

Hoe gaan die dingen?

Je bent kunstenaar, maar tevens echtgenoot en ‘eerzaam huisvader’ en je komt in die laatste hoedanigheid voor een situatie te staan die het uiterste van je vergt. En terwijl je zou verwachten dat die ‘grenssituatie’ je werk voor zolang die duurde naar de achtergrond zou dringen, is het tegendeel het geval. Juist het enerverende van alle dagelijkse beslommeringen maakt dat er een merkwaardig soort luciditeit over je komt, en dat er ook nog eens een stoot energie vrijkomt die je artistiek tot groeien en bloeien brengt.

Deze kant boven

Zo verging het aan het begin van de jaren zestig ook Kees Buddingh'. In 1963, het jaar waarin *Zo is het dan ook nog weer eens een keer*verscheen (de tweede bundel waarin hij, de laatbloeier, na *West Coast* uit 1959 zijn geheel eigen toon wist te treffen), verdween Stientje, zijn vrouw, met zware hepatitis voor een half jaar in het ziekenhuis en moest ze daarna nog minstens een half jaar thuis verder verpleegd worden.

Buddingh' kwam er alleen voor te staan: hij moest het huishouden draaiende houden, voor de beide zoontjes Sacha en Wiebe zorgen die toen op de lagere school zaten, en hij moest zien de moed erin te houden die Stientje geregeld dreigde te verliezen.

Uitgerekend in deze periode komt hij tot wat achteraf als waarschijnlijk wel zijn beste poëzie kan worden beschouwd. In 1965 verschijnt *Deze kant boven*, dat toppunt in zijn oeuvre, waarin hij, zoals Bernlef schreef, de lezer nu eens niet onkundig liet over de uiterlijke omstandigheden op het moment van schrijven, maar hem juist in zijn gedichten betrok: ‘De lezer mag enige tijd meeleven met “het dagelijks leven van C. Buddingh' te Dordrecht”.’ En zo kwam die lezer heel wat te weten over wat de dichter in die dagen het hoogst zat: de ziekte van Stientje en wat dat voor hem met zich meebracht:

> beste hans, het is niet eenvoudig watje vraagt:
> vijf gedichten - (vijf!) - en liefst nog voor 1 november,
> terwijl je weet hoe bloedig ik erop zwoeg;
> maar ik heb het beloofd, min of meer - en nu zit ik dan hier,
> alleen in de kamer, want stientje ligt nog steeds in het ziekenhuis (nu al
> vier maanden), de jongens slapen,
> en vlokje zwerft ergens op straat: het is negen voor elf,
> zo stil als het maar kan zijn op zaterdagavond in een nette semi-buitenwijk
> van dordt.
> alleen beneden wat vage stemmen: er moet nog een hoorspel bezig zijn,
> en soms komt er een auto voorbij of de bus - en, o ja, de klok tikt, maar
> verder geen geluid, en (-),

(-), ik wou je gewoon eens verslag uitbrengen van wat ik gedaan heb
vandaag (19 oktober 1963: een zonnige dag,
droog en met bijna geen wind): om kwart voor acht liep de wekker af,
want sacha moest naar school: (-).
tegen negenen was ik - als elke ochtend - even bij stientje, die tamelijk
monter was en vrij goed had geslapen: vroeg wakker alleen en afschuwelijk
dromen.
wiebe was thuis, van een keelontsteking opknappend: we hebben een potje
pim pam pet gespeeld
('een dagje in het leven', *Deze kant boven*, p. 81-83)

Eindelijk thuis

In datzelfde topjaar '65 werd hij, de oude rot in het dichtersvak, geëerd met 'acht gedichten' in *de nieuwe stijl deel 1*. Dat was het werk van Cor Vaandrager en Hans Sleutelaar die als aankomende jonge dichters Buddingh' al eind vijftig waren komen opzoeken om hem bij Gard Sivik te betrekken ('dat is ook vrij toevallig gegaan. Hans Sleutelaar en Cor Vaandrager vroegen of ik ook mee wou doen. En ik zei "vooruit maar", want ik vond het aardige jongens enzo.')

Schippers en Bernlef kwamen, óók in 1965, in het kader van een serie interviews voor De Gids, die later gebundeld zouden worden onder de titel *Wat zij bedoelen*. Zo kwam Buddingh' bij het sinds 1958 bestaande Barbarber, waarvan de redacteuren - G. Brands was de derde - al in 1964 in een interview met het Utrechtse studentenblad Trophonios hadden opgemerkt: 'Buddingh' hoort helemaal bij ons, kwa poëzie.' Bij Barbarber, waaraan hij tot de opheffing ervan in '71 zou meewerken, was hij - meer dan bij Gard Sivik / de nieuwe stijl - eindelijk thuis. Binnen Barbarber kon hij de lang gezochte synthese tussen ernst en humor optimaal aanscherpen en - in de bundel *Wil het bezoek afscheid nemen?* bijvoorbeeld, maar ook in de 69 'tekenverhaaltjes' van *De avonturen van Bazip Zeehok* en zelfs in de 'detectiveroman' *Misbruik wordt gestraft*- perfectioneren. Het was die synthese die hem eind februari 1966 deed uitgroeien tot een van de sterren van de manifestatie Poëzie in Carré en die hem in de jaren daarna als dichter bij een groot publiek populair zou maken.

‘Fremdkörper’

Eind november 1967 begon Kees Buddingh' voor publicatie bestemde dagboeknotities bij te houden. In een ervan beschreef hij het gevoel dat typerend mag worden geacht voor wat ik dan nu maar de ‘Barbarberjaren’ zal noemen:

> Wat je van het leven in deze zestiger jaren ook zeggen mag, op allerlei kleine punten is het zeker onderhoudender en joyeuzer dan voordien. Om een klein voorbeeld te noemen: een lucifersdoosje was vroeger gewoon een weinig attractief uitziend huisje, dat alleen maar ervoor zorgen moest dat de lucifers niet in je zak terecht kwamen. Maar tegenwoordig staan er aardige plaatjes of zelfs geslaagde cartoons op, je kunt nog eens even glimlachen als je je pijp aansteekt. Dat het leven ooit echt feestelijk zal worden geloof ik niet. Maar iedere bijdrage in die richting, hoe miniem ook, is niettemin welkom.
> (*Wat je zegt ben je zelf*, p. 117-118)

‘1974 Is het jaar waarin de jaren zestig eindigen,’ schreef John Jansen van Galen onlangs in een ‘HP Essay’ getiteld ‘Lux et Libertas’, en als dat waar is heeft Buddingh' het met zíjn jaren zestig nog twee jaar langer weten uit te zingen. In 1976 namelijk verscheen *Het houdt op met zachtjes regenen*, het laatste echte hoogtepunt in zijn lange loopbaan (*De rest is romantiek*, op een enkel autobiografisch sonnet en een enkel gedicht uit *Verzen van een Dordtse Chinees* na).

Aan het contact met de ‘jongeren’, met name met K. Schippers en Hans Sleutelaar, kwam in dat jaar en - nota bene! - naar aanleiding van die met de Jan Campertprijs bekroonde oden- en elegieënbundel een abrupt einde door de zogeheten ‘Hollands Diep-affaire’. Tegen het slot van het vierde deel dagboeknotities - het punt waarop hij in 1977 publicatie ervan zou staken - schreef hij daar zelf onder meer dit over:

> Ik kan er eindelijk een beetje rustig over schrijven: afgelopen zaterdag, de 23e (oktober '76, AK), is een van de meest trieste dagen in mijn leven geweest, misschien wel de meest trieste na 30 januari 1952 en 23 mei 1959, de dagen waarop mijn vader en moeder zijn gestorven. De avond ervoor was ik met Walter naar Aris van den Tol geweest om te praten over de boekjes die Walter en ik gaan maken en Aris gaat uitgeven. Toen ik thuiskwam zei Stientje: ‘Hans Sleutelaar heeft net voor de vijfde keer gebeld. Hij leek nogal dronken.’ Ik had er geen idee van wat hij wilde, maar dacht: als het iets belangrijks is belt hij morgen wel terug. De volgende ochtend kocht ik bij Wim Bogers de nieuwe Haagse Post en het nieuwe Hollands Diep en zag daarin het van louter kwaadaardigheid druipende stuk over Het houdt op met zachtjes regenen en Wees zuinig op de dichter van Boudewijn Büch. En toen wist ik waarom Hans ieder half uur aan de telefoon had gehangen: er was wroeging ontstaan in zijn sentimentele Moffenhart. Dat twee mensen, met wie je negentien en elf jaar zeer, zeer goed bevriend dacht te zijn, je zoiets kunnen flikken. Hans, die als poëtische snotjongen al bij ons over de vloer kwam, met wie ik uren heb zitten drinken en bomen in zijn sousterrain aan de

> Essenburgsingel, die ik als een oude trouwe mede-Gard Sivik-makker beschouwde, die op Poetry nog zei: ‘als Hollands Diep na de vakantie nog bestaat maken we een cover story over je, dan sturen we Betty (van Garrel) naar Dordt.’ en Gerard (K. Schippers, AK) met wie ik 128 vel schrijfpapier heb gemaakt, met wie ik voorleesavonden heb gehouden, waaronder die grandioze in het Bzztoh-theater, die mijn tentoonstelling in het Dordtse Museum heeft geopend, met wie ik heb geschaakt, gegeten, gedronken en gelachen - één zestiende woord was tussen ons soms al voldoende - met wie ik op de DFC-tribune heb gezeten, die ik hoger had staan dan wie ook ter wereld, dat die twee zich plotseling als de ergste verraders hebben ontpopt, ik kan het me nog steeds niet indenken. Als ik redacteur van Hollands Diep was geweest en wie dan ook met een soortgelijk stuk over Gerard was aangekomen, had ik gezegd: ‘Over my dead body. Als dit erin komt neem ik nu, op dit moment mijn ontslag. Dan ga ik nog liever tot aan het eind van mijn dagen met veters langs de deur.’
> H. Sleutelaar en G. Stigter bestaan vanaf zaterdag niet meer voor mij. (-) Het zal heel lang duren eer ik hier overheen ben.
> (*Een mooie tijd om later te worden*, p. 218-220)

Met K. Schippers werd de zaak later nog wél uitgesproken, met Hans Sleutelaar eigenlijk nooit. Men zag elkaar wel weer, maar het was voortaan toch wel teren op het verleden geblazen, wonden likken en terugblikken.

Buddingh' zelf, op 5 januari 1977: ‘Met geen vriend zal ik ooit meer zoveel plezier hebben als ik met Gerard heb gehad. Dat was een van de hoogtepunten van mijn leven.’ En: ‘Als een kind, werkelijk als een kind, dacht ik als er bijv. een Bezige Bij-vergadering was en ik de volgende dag weer in A'dam moest zijn of het te laat zou worden om nog naar Dordt terug te gaan: “Nog vier dagen en dan ga ik bij Gerard logeren, nog twee dagen en dan ga ik bij Gerard logeren.” Ik ben waarschijnlijk de grootste naïeveling van West-Europa.’

En G. Brands, misschien wel namens Barbarber, in een aan schrijver dezes gerichte brief van 25 november 1984: ‘De gedichten van C. Buddingh' spraken mij in de jaren zestig wel aan vanwege de “toon”, die heel goed in BBB paste. Verder heb ik hierover niets op te merken.’

Hans Sleutelaar, ten slotte, ook in een brief (van 8 januari 1985 dit keer): ‘Dat Buddingh' - die toen bij mijn weten aan geen enkel tijdschrift regelmatig meewerkte - in Gard Sivik ging publiceren, lag voor de hand. Zijn werk sloot in zijn nuchterheid en kortspreukige zeggingskracht duidelijk aan bij de realistische poëzie waarnaar wij op weg wa-

ren. In de praktijk waren het vooral Vaandrager en ik, later ook Armando en Verhagen, die uitzochten welke van Buddingh's gedichten ons voor het tijdschrift geschikt leken en welke niet.

Dat hij ook in De Nieuwe Stijl present is, berust eerder op gewenning en vriendentrouw dan op een principiële keuze. Achteraf ervaar ik de gedichten die hij aan De Nieuwe Stijl bijdroeg als ‘Fremdkörper’ in het geheel. Hier wreekt zich een mentaliteitsverschil, waarvan niemand van ons zich op dat moment scherp bewust was.

Wat met name Armando en Vaandrager in De Nieuwe Stijl publiceerden, is ontegenzeggelijk van een weerbarstiger, dramatischer, dieper gravend realisme dan de ‘gewoonheid’ die Buddingh' in de werkelijkheid boeide. De ‘poëzie van de daad en de straat' (om mijzelf te citeren) verdraagt zich slecht met de huiselijke - en op haar minste momenten huisbakken - trekken van Buddingh's poëzie.’

Dat hij een ‘Fremdkörper’ en een literaire ‘Einzelgänger’ was, daarvan was Buddingh' zelf zich al in 1965 maar al te goed bewust:

curieus blijft het wel

het is weer kenmerkend:
op de uitnodiging
voor de expositie publikatie de nieuwe stijl
op 8 april 8 uur 's avonds te houden
in de galerie de bezige bij
staan de namen van alle schilders etc (28)
keurig netjes in alfabetische volgorde
zo ook die van de schrijvers (5)
behalve dan de naam buddingh'
die is achter de andere aangeplakt
als de naam van een deelnemer aan, zeg een tennis-tournooi,
die nog na de sluitingsdatum heeft ingeschreven,
maar die men toch nog maar (aardige vent) heeft geaccepteerd

ik weet het:
soms mag ik hier of daar meedoen,
maar nooit hoor ik er helemaal bij:
ik ben het neefje dat ook mee mag uit logeren

het is niet zo erg:
daaruit put ik mijn kracht

(*Deze kant boven*, p. 16)

Hoe weinig zal hij in dat jaar 1965 vermoed hebben dat hij die kracht elf jaar later misschien wel meer dan ooit nodig zou hebben. Maar het was niet anders: met ingang van 23 oktober 1976 stond Kees Buddingh' er in de Nederlandse literatuur weer helemaal alleen voor. Maar toen ook echt alleen: zonder de beschermende omgeving die Gard Sivik, De Nieuwe Stijl en Barbarber hem een tijd lang geboden hadden.

Frank van Dijl
Na tien jaar: ‘Bijzonder aardig; prima, prima’
De kritiek van Hermans op de dagboeken van Buddingh'

Volgend jaar verschijnt het vijfde deel van de dagboeknotities van C. Buddingh' (1918-1985): *Nog eentje dan om het af te leren*.

De titel kwam op 29 juni 1975 in de schrijver op, althans werd op die dag door hem genoteerd. Deze aantekening is terug te vinden in *Een mooie tijd om later te worden. Dagboeknotities deel 4*, dat in het voorjaar van 1978 verscheen. In de literaire nalatenschap van Buddingh' werd het typoscript van *Nog eentje dan om het af te leren* aangetroffen, of liever: de aanzet daartoe, want het beslaat niet meer dan een velletje of tien. Het moet oorspronkelijk de bedoeling van de schrijver zijn geweest om het vijfde dagboekdeel in 1979 te publiceren. Dat jaartal prijkt immers op de titelpagina. Toch heeft Buddingh' dit voornemen niet ten uitvoer gebracht.

Buddingh' maakte zijn dagboeknotities in handschrift en typte ze later uit. ‘Ik zie er altijd ontzettend tegenop, maar als je een poosje bezig bent wordt het toch weer boeiend: je leest zoveel dingen die je totaal vergeten was,’ schrijft hij op 29 juli 1977. En op 1 augustus van datzelfde jaar: ‘Vandaag met uittypen (van *Een mooie tijd om later te worden*) wederom vijfentwintig pagina's opgeschoten. Eind volgende week moet het karwei toch geklaard zijn. Zal een opluchting zijn, kan ik weer echt iets gaan doen.’

Ook toen ik hem in mei 1978 interviewde, maakte hij er geen geheim van dat hij het uittypen van het dagboek geen aangename bezigheid vond: ‘Zo'n dagboek uittypen daar zit toch minstens een week of drie, vier in; je bent bezig met iets wat al gedaan is, je voegt niets toe. En meteen op de schrijfmachine werken, dat is weer zo lastig. Met artikelen en vertalingen doe ik dat wel, maar gedichten en dagboeknotities... Het zou wel kunnen met een heel klein schrijfmachientje, dat je in je binnenzak kunt stoppen - ik schrijf vaak in de trein -, maar dan zou je weer met een loupe moeten lezen.’

Desondanks zijn er tussen 1970 en 1978 vier delen dagboeknotities verschenen: *Wat je zegt ben je zelf* (1970), *Verveling bestaat niet* (1972), *En in een mum is het avond* (1975) en het al genoemde *Een mooie tijd om later te worden*. Gezien het feit dat de boeken een vaste schare lezers trokken (Buddingh' schrijft meerdere malen over de fanmail die hem naar aanleiding ervan ten deel viel), lag het voor de hand om de reeks in dezelfde verschijningsfrequentie voort te zetten, dus elke twee à drie jaar een deel. Onder normale omstandigheden had het vijfde deel dan eind 1980, begin 1981 moeten kunnen verschijnen. Omdat deel 4 eindigt op 30 augustus 1977, had Buddingh' deel 5 nooit in 1979 kunnen publiceren, eenvoudigweg omdat hij nog niet over voldoende nieuwe aantekeningen beschikte.

1978 Was voor Kees Buddingh' een bewogen jaar. Na het succes van de dichtbundel *Het houdt op met zachtjes regenen*, die in 1976 werd bekroond met de Jan Campertprijs, had hij het plan opgevat om zijn autobiografie in sonnetvorm te schrijven, die *Een mens in de tijd* ging heten en na voltooiing uit ‘tussen de driehonderd en de vierhonderd’ sonnetten zou bestaan. De aanzet daartoe vormde de bundel *De eerste zestig*. De titel verwees niet alleen naar het aantal sonnetten waaruit de bundel bestond, maar ook naar de eerste zestig levensjaren die Buddingh'

er op 7 augustus 1978 op had zitten. Op diezelfde dag werd hij benoemd tot ereburger van de stad Dordrecht. In de plaatselijke arthotheek en leeszaal werd ter gelegenheid van zijn verjaardag een tentoonstelling aan hem gewijd.

Zoals altijd boordevol plannen voor toekomstige geschriften, hield Buddingh' zich het eerste half jaar van 1978 onder meer bezig met de samenstelling van een register dat aan de herdruk van de twee eerste dagboekdelen - een gebonden dundrukeditie, verschenen in 1979 - zou worden toegevoegd en met de drukproeven van *De eerste zestig*. Ook schreef hij de sonnetten die in het volgende jaar in *De tweede zestig* werden gebundeld. Samen met Eddy van Vliet werkte hij aan een bloemlezing van poëzie van na 1945. Op buitenstaanders maakte hij een opgeruimde indruk.

In het Hollands Dagboek dat Buddingh' op verzoek van Adriaan van Dis in de week van zijn zestigste verjaardag bijhield voor NRC Handelsblad bevestigde hij die indruk. Zestig worden vond hij ‘een totaal onwezenlijke gedachte. Eddy Hoornik is acht dagen voor zijn zestigste verjaardag gestorven. Ik ben er nog vijf dagen van verwijderd. Ik ben in ieder geval dus al drie dagen ouder geworden dan hij. En natuurlijk hoop ik hem met meer dan twintig jaar te slaan. De eenentwintigste eeuw: die wil ik nog zien.’ Bij zijn vijftigste verjaardag had hij al in zijn dagboek geschreven: ‘De streefdatum blijft 2000.’

Hij was ingenomen met de ‘stapels post, “zomaar van lezers”. Dat is natuurlijk bijzonder leuk. Ik zal de laatste zijn om met Marsman uit te roepen: “Volk, ik ga zinken als mijn lied niet klinkt”, maar het is toch wel plezierig om te ervaren dat allerlei mensen wat hebben aan wat je op papier zet. Ik ben zelfs van plan ze allemaal afzonderlijk te bedanken. Maar dat wordt dan wel na de vakantie.’

De boeken van C. Buddingh' werden door de kritiek meestal welwillend ontvangen. Hij beoefende vele genres en wist dus altijd wel weer te verrassen. Zijn naam was, zeker na de verschijning van *Het houdt op met zachtjes regenen*, niet langer synoniem met een avondje lachen, zoals

Remco Campert eens had opgemerkt. ‘Hoera, hoera; eindelijk eens iemand die het doorheeft,’ noteerde Buddingh' tevreden toen Willy Spillebeen in een bespreking van *Gedichten 1983-1970* wees op ‘de doodsidee in bijna al Buddingh's gedichten’.

Uiteraard bleven slechte kritieken hem niet bespaard. Over dezelfde bundel viel Thomas Graftdijk hem aan in het tijdschrift Soma: ‘... de Dordtse amateurvoetballer Cees Puddingh', die nagenoeg geen eigen stijl heeft...’ Buddingh' ging er niet onder gebukt. Hij deed het, toen ik hem in 1971 voor het eerst een interview afnam, af met: ‘Graftdijk is een jongen die wanhopige pogingen doet om ook eens een gedicht te schrijven en zwaar in de put raakt als hij alsmaar mensen om zich heen ziet die het ene voortreffelijke vers na het andere moeiteloos uit de pen rolt. En dan denkt-ie, wat zit ik maar te knoeien.’

Opmerkelijk anders reageerde hij nadat in Hollands Diep twee van zijn boeken in negatieve zin waren besproken door Boudewijn Büch. ‘Een van louter kwaadaardigheid druipend stuk,’ noteerde hij in zijn dagboek, maar zijn woede richtte zich niet in eerste instantie op Büch (‘Ach, een van ieder talent gespeend jongetje, dat verteerd wordt door eerzucht om al is het ook maar in het Amsterdams literair café voor een echte schrijver te worden aangezien’), maar op Hollands Diep-redacteuren Gerard Stigter (= K. Schippers) en Hans Sleutelaar: ‘... dat die twee zich plotseling als de ergste verraders hebben ontpopt, ik kan het me nog steeds niet indenken. Als ik redacteur van Hollands Diep was geweest en wie dan ook met een soortgelijk stuk over Gerard was aangekomen, had ik gezegd: “Over my dead body. ALs dit erin komt neem ik nu, op dit moment mijn ontslag. Dan ga ik nog liever tot aan het eind van mijn dagen met veters langs de deur.”’

Buddingh' wreekte zich door een foto waarop Stigter staat afgebeeld uit te knippen, er achterop te schrijven ‘En deze man hield ik elf jaar lang voor een van mijn beste vrienden’, de foto vervolgens te verscheuren en naar Stigter te versturen. ‘Hij zal het toch even weten. H. Sleutelaar en G. Stigter bestaan vanaf zaterdag niet meer voor mij.’

De aantekeningen over deze woede-aanval staan in *Een mooie tijd om later te worden*. Het is de enige keer in de tot nu toe gepubliceerde dagboeknotities dat Buddingh' zich zo laat gaan. Overigens laat hij ook niet na te melden dat de ruzie is bijgelegd: ‘Incident gesloten. Zand erover. Hoera!’

De kritiek van Büch als zodanig leek hem nauwelijks te hebben geraakt, het was wat hij als verraad van zijn twee vrienden voelde wat hem zo onredelijk en naïef kwaad had gemaakt.

Na de bol van activiteiten staande eerste helft van 1978, de festiviteiten rond zijn zestigste verjaardag en de vakantie kwam voor Kees Buddingh' de zwaarste klap die hem in zijn literaire carrière ooit heeft getroffen. Op 29 september 1978 publiceerde Willem Frederik Hermans een uiterst felle aanval op de schrijver en zijn dagboeken in NRC Handelsblad: ‘Bijzonder aardig; prima, prima’ (in 1979, iets uitgebreid, opgenomen in *Houten leeuwen en leeuwen van goud*; ik citeer hieronder uit het boek).

‘*Een mooie tijd om later te worden* is nu al het vierde deel van Buddingh's dagboeknotities, lopend van 17-4-'75 tot 30-8-'77,’ begon Hermans al met een verzuchting. Om meteen in de tweede alinea de eerste kaakslag uit te delen: ‘Je begrijpt niet welke lezers het kopen. Voor een kwart bestaat het uit boektitels en uit beschrijvingen van schaakpartijtjes tussen de schrijver en andere wereldkampioenen. Voor een tweede kwart is het een opsomming van ontelbare namen: school- en voetbalvriendjes van de auteur - misschien koopt iedereen het wiens naam er in staat.’ Hermans verweet Buddingh' slordigheid, luiheid en armoedig taalgebruik.

‘Alles wat Buddingh' aangenaam treft, karakteriseert hij zelden anders dan als “bijzonder aardig”, “bijzonder mooi”, “bijzonder genoeglijk”... In dit vierde deel van zijn dagboek heb ik “bijzonder” drieënveertig keer kunnen aanstrepen, maar ik zal het stellig van verveling een paar maal over het hoofd hebben gezien. Op sommige pagina's staat het drie keer achter elkaar.

Een ander, zo mogelijk nog meliger stijlmiddel van de prozast Buddingh', is “prima”. Zelfs voor “prima, prima” deinst hij niet terug. Vierentwintigmaal heb ik “prima” opgemerkt - waarschijnlijk ben ik verre onder het ware aantal gebleven. Op p. 160 vinden we driemaal “prima” in vijf regels. Nee, Kees, de armoede van zulk taalgebruik kan niet opgeheven worden door de “goudgolvende korenvelden”

van p. 55, ook al stijgt de goudprijs voortdurend.'

De titel van Hermans' polemiek is hiermee wel verklaard. 'Zitten leuteren in Culturele Raden, stad en land afreizen naar boekenweekkwizzen, poëziecongressen, vergaderingen van de PvdA, van De Bezige Bij. Stomme voetbalwedstrijden, imbeciele cricketklappenuitdelers volgen op de televisie, dat is waar onze letterkundige werkelijk van houdt,' raasde Hermans door. 'Als hij zich eens helemaal op zijn eigen schrijverij concentreerde? Twaalf uur achter de schrijftafel, zeven dagen per week, want zo hoort het. Wie weet, kon hij dan wel met gemak z'n belasting betalen, zonder te hoeven vertalen of anderszins de hoer te spelen.' Hermans staafde zijn ongemeen heftige aanval met voorbeelden van spelfouten in citaten en taal- en stijlfouten. Overigens had Hermans zich al in een eerder stuk (in NRC Handelsblad van 18 augustus 1978; ook opgenomen in *Houten leeuwen en leeuwen van goud*) vrolijk gemaakt over de 'Opmars der dagboekaniers' in het algemeen en het dagboek van Buddingh' in het bijzonder, maar in 'Bijzonder aardig; prima, prima' leek het wel of er vanuit Parijs een persoonlijke rekening met Dordt te vereffenen viel. Bestaat er enig verband tussen het stuk van Hermans en het feit dat Buddingh' niet meer tot publicatie van welke dagboeknotitie dan ook kwam? Helaas weten we niet wanneer Buddingh' is begonnen aan het typoscript van *Nog eentje dan om het af te leren* (een titel die in het licht van het voorgaande een onbedoeld ironische lading heeft gekregen), op de titelpagina waarvan het jaartal 1979 prijkt. Was dat na Hermans' aanval, dan mag worden aangenomen dat hij zich, althans aanvankelijk, er niet van wilde laten weerhouden om de reeks voort te zetten. Misschien wilde hij zich niet laten kennen.

Maar het is ook mogelijk dat Buddingh' enthousiast aan zijn typecorvee is begonnen vlak nadat *Een mooie tijd om later te worden* was verschenen, onwetend van de kritiek die over hem uitgestort zou worden. In beide gevallen is het problematisch dat er, ook als het boek pas laat in 1979 zou moeten verschijnen, onvoldoende materiaal beschikbaar was, ook al omdat de stroom dagelijkse of bijna-dagelijkse aantekeningen geheel blijkt te zijn gestokt tussen 2 september 1978 en 2 oktober 1979. Het blijft speculatief, maar deze wetenschap pleit voor de opvatting dat Buddingh' voor de publikatie van Hermans' stuk met de voorbereiding van het vijfde deel dagboeknotities is begonnen. En dat zou kunnen leiden tot de conclusie dat er inderdaad verband is tussen de aanval en het uitblijven van verdere dagboekpublikaties.

In het openbaar heeft Buddingh' nooit gereageerd op Willem Frederik Hermans' oorlogsverklaring. Uit opmerkingen in zijn dagboek blijkt dat de dichter de schrijver hoog had staan. Op 28 oktober 1970 schreef hij: 'Als ik hoor dat er een nieuwe (...) roman van Hermans (...) uit is, wrijf ik me (figuurlijk) in m'n handen en zeg: "Dit is een mooie dag voor Nederland."' En tegen zijn vriend Roel Leentvaar zei hij op de dag dat het artikel van Hermans in de krant stond, dat hij, hoewel hij het een vervelend stuk vond, Hermans een groot romanschrijver bleef vinden.

Leentvaar, die gedurende tien jaar minstens twee avonden in de week met Buddingh' optrok, gelooft dan ook niet in de theorie dat het om Hermans was dat er geen vijfde en volgende dagboekdelen meer zijn gekomen. 'Dat hij met zijn dagboek zou stoppen, wat menigeen gedacht heeft, is niet waar gebleken.'

Dit wordt bevestigd door de bezorger van Buddingh's nagelaten werk, Ares Koopman, die in de nalatenschap de schriften aantrof waarin het dagboek, na de onderbreking van ruim een jaar in 1978-'79, tot op 15 oktober 1985 werd voortgezet.

In het laatste schrift vond hij, onder 12 mei 1985, een aantekening die erop wijst dat ook publikatie in boekvorm weer werd overwogen: ‘Vandaag besloten volgende week te beginnen met het uittypen van een nieuw deel van deze notities. Er wordt me nog zo vaak gevraagd wanneer er weer eens een komt.’ Het is overigens bij dit voornemen gebleven.

Mensen die Kees Buddingh' van nabij hebben gekend, zoals Leentvaar en Koopman, verklaren de depressies waaronder hij na zijn zestigste verjaardag gebukt ging, niet uit de literaire slachtpartij van Hermans, maar uit een sanatorium-syndroom dat in datzelfde jaar van 1978 de kop opstak.

De dichter Jan Eijkelboom, die ook met Buddingh' was bevriend, deelt die mening niet helemaal. Hij zegt: ‘Ik denk dat dat stuk hem kapotgemaakt heeft. Daarna heeft hij last gekregen van depressies. Hij weet dat aan dat sanatorium-syndroom, maar volgens mij - ik heb het er nooit met hem over gehad, ik vond het onderwerp te pijnlijk - heeft die aanval hem de das omgedaan. Het was wat de Engelsen noemen karaktermoord.

Afgezien van de juistheden of onjuistheden is het de toon van dat stuk, dat sjagrijn van Hermans, waar je doodziek van wordt maar wat niemand durft te zeggen. Kees heeft

jaren in diepe armoede geleefd en is tot Poëzie in Carré, in 1966, vrij onbekend gebleven. Daar had hij enorm succes met die grappige dingetjes. Daarna begonnen mensen altijd te lachen zodra hij opkwam, hoe melancholisch het soms ook was wat hij schreef. Hij werd populair in de goede zin van het woord en dat heeft hem erg veel goed gedaan. Hij genoot ervan. Ja, en als je dan zo'n knal voor je kanis krijgt...'

Roel Leentvaar herinnert zich dat Buddingh' hem zei: 'Als je nog nooit door Hermans bent neergesabeld, dan ben je pas echt niemand.' Overigens kwam hij er nooit op terug. 'Als iets je dwarszit doe je dat toch. We spraken veel over literatuur en als er weer een nieuw boekje van Hermans uitkwam, hadden we het daar ook over. Ik heb bij die gelegenheden nooit gemerkt dat hij rancuneus was. En laten we eerlijk zijn, dat heb ik ook tegen Kees gezegd: als je er de vitriool uithaalt, dan blijven er een paar dingen over waarin Hermans gelijk had. Als je in je dagboek tekeer gaat tegen onzorgvuldigheid, en je zegt even verderop dat je er geen trek in hebt er veel aandacht aan te besteden, dat is natuurlijk voor iemand als Hermans gefundenes Fressen, een schot voor open doel.'

Als het dan niet Hermans was, of niet alleen Hermans, wat bezorgde Buddingh' dan de depressies waarover zijn vrienden spreken? Hierover kunnen we Buddingh' zelf aan het woord laten, want toen hij op 2 oktober 1979 zijn dagboeknotities hervatte, schreef hij:

> Het afgelopen jaar (jaar hier: van oktober tot oktober) is een van de minst bevredigende van mijn leven geweest. Een kleine twaalf maanden geleden stuurde dokter Van Proosdij mij uit pure vriendelijkheid een door hem samengesteld boek, *Vijftig jaar Zonnestraal* (Zonnestraal was een bekend sanatorium, nu een geriatrische kliniek). En daar stonden al die oude sanatoriumfoto's in, o.a. een van dokter Pauw, die mij zomer 1948 opereerde (thoracoplastiek) en kort daarop kreeg ik last van een afschuwelijk sanatoriumsyndroom: ik barstte op de meest onverwachte ogenblikken (een keer zelfs toen ik bij mijn belastingconsulent was) in tranen uit. Naar de dokter: kreeg een kalmerend middel (temesta). Vroeg hem of ik er wel wat bij drinken mocht. Ja. Ik leefde in een totaal irreële wereld, het was net alsof alles om mij heen zich kilometers van mij vandaan afspeelde en mij tezelfdertijd als nauwe, op elkaar aanschuivende bergwanden vermorzelde. In diezelfde periode kwam de totaal onverwachte en zeer felle aanval van Hermans op mij in NRC Handelsblad, een aanval die ik natuurlijk nooit leuk zou hebben gevonden, maar anders na zo'n dag of drie, vier, toch wel weer zou hebben geïncasseerd. De climax kwam vorig jaar op 21 oktober toen het door Gerd de Ley samengestelde boekje met teksten van mij voor Belgische middelbare scholen over sport (*Het bruine monster*) in Utrecht zou worden gepresenteerd, een presentatie die - en dat was weer komisch - vrijwel geheel in het 100 liep, omdat ze in België geen rekening hadden gehouden met het feit dat het juist in die week herfstvakantie was en iedereen die met het onderwijs had te maken in zijn of haar 2e huisje zat. Ik had temesta genomen, een paar meer whisky's dan doorgaans: heel de wereld om me heen leek te tollen en te wervelen, we gingen terug naar de Braamstraat waar we bij Sacha en Ellen zouden logeren, ik moest even naar de wc, gelukkig deed ik het haakje

> niet op de deur, een minuut later hoorden ze een enorme klap: ik was - in een black-out - achterovergeslagen en bloed sijpelde en droop uit mijn achterhoofd. Paniek. Onmiddellijk de dokter gebeld, die eerst dacht dat ik stante-pede naar het ziekenhuis moest, de wond (in mijn achterhoofd) toen schoonmaakte en zei: 'Nou nee, alleen als het bloeden niet ophoudt.' Het bloeden hield gelukkig op, maar toen dacht ik wel: nu even een keuze maken, Kees: of temesta, of whisky. Het werd - vanzelfsprekend - whisky. En geleidelijk - maar dat duurde toch nog wel een paar maanden - heb ik mezelf - en mijn traanklieren - weer onder controle weten te krijgen. Ogenschijnlijk werd ik weer de oude, maar als ik alleen in mijn kamer zat was ik mat en lusteloos: iedere inspanning was me te veel. Zelfs heel deze zomer is het nog door blijven duren: ik was weer opgewekt, o, zeker, maar werken kon ik nauwelijks tot absoluut niet: ik zat maar achter mijn tafel te dommelen en te vegeteren. Pas sinds gisteren voel ik me plotseling weer volkomen prima: heb weer overal zin in, heb weer al mijn oude energie terug. En ik geloof dat het komt door het contact - en de lange, vaak uitermate hilarische gesprekken - met Remco Campert, Gerrit Kouwenaar en Sybren Polet tijdens ons verblijf in Zwitserland voor het poëziefestival in Zürich en, vlak daarop, met Gerrit, Henk Bernlef en Rutger Kopland, tijdens het 'eerste Europese poëziefestival' in Leuven. Vriendschap, waardering, ik kan er - en dat is waarschijnlijk mijn zwakheid - niet buiten. Maar als ik ze wel om mij heen voel ben ik - vanzelfsprekend binnen mijn beperkingen - tot alles in staat. Dankjewel, jongens, al wisten jullie het zelf niet. Nu ja, Rudy (= Rutger) misschien. Maar die is dan ook psychiater.

Zijn sanatoriumervaring (Buddingh' was van 1942 tot '43 en van 1947 tot '49 met t.b.c. opgenomen in Zonnegloren) kwam in zijn literaire werk eigenlijk pas ter sprake in de bekroonde bundel *Het houdt op met zachtjes regenen*. In het gedicht 'In memoriam Beertje van M.' spreidt hij een onverwachte agressie ten toon, die op het oog helemaal niet past bij een beminnelijk man als Buddingh'. Roel Leentvaar: 'Voor mij staat vast dat hij daarin zijn eigen angsten projecteert. Kees had sowieso moeite met ouder worden, hij heeft altijd een zwakke gezondheid gehad, en er was ook de angst dat er literair niets meer zou komen. Kees had naast een soort levensangst een existentiële angst. Dat zijn laatste jaren niet erg prettig zijn geweest, kun je maar voor een honderdste deel op rekening van Hermans schrijven.'

Die angsten namen na de zomer van 1978 alleen maar toe, en verdwenen niet, ondanks de optimistische toon van de aangehaalde notitie uit oktober 1979. In een uit 1983 stammende en in de nalatenschap aangetroffen schematische opzet van een autobiografie, die ook weer *Een mens in de tijd* zou moeten heten, staat achter '1976 tot heden' de opmerking 'geestelijke leegte'. Ook bevat het schema de sleutelwoorden 'aftakelingsverschijnselen; kinderen die de deur uitgaan of dreigen te gaan; eenzaam overblijven'. In datzelfde jaar 1983 - hij werd 65 en was in Dordrecht het middelpunt van een uitvoerige huldiging - noteerde hij dat het een afschuwelijk jaar was en hij het contact met de realiteit had verloren. Ares Koopman, die op de poëzie van Buddingh' afstudeerde en hem sinds 1977 geregeld opzocht, zegt: 'Op één moment had ik het kunnen zien. Dat was in 1983, toen ik een gesprek met hem heb vastgelegd. Achteraf gezien moet hij een slechte dag hebben gehad, ik kende hem haast niet terug. Als ik naar zijn werk vroeg, deed hij heel afwerend, ik kon hem haast niet benaderen. Ik begreep pas hoe hij eraan toe was toen ik dat dagboek las, hoe erg hij het vond om ter gelegenheid van zijn verjaardag rondgereden te worden in een limousine.'

Koopman schat dat hij uit de nagelaten dagboeknotities tweeënhalf boek kan samenstellen. Na *Nog eentje dan om het af te leren* staan *Gearmd naar de branden Het is toch niet te geloven allemaal* nog op stapel. Volgens de bezorger hoeft de geïnteresseerde lezer niet méér commentaar van C. Buddingh' op de NRC-aanval van Hermans te verwachten dan in de aangehaalde notitie van 2 oktober 1979. Hij zegt: 'De behoefte om zich daar niet mee bezig te houden kwam voort uit andere dingen die zijn aandacht vroegen, zoals zijn mentale gezondheid. Het was gewoon lijfsbehoud waar hij mee bezig was.'

Overigens is het opmerkelijk dat dezelfde krant waarin Willem Frederik Hermans in 1978 het dagboek van C. Buddingh' naar de confettimachine mocht verwijzen van plan was om op 12 augustus 1988, vijf dagen na Buddingh's zeventigste geboortedag, een paginagrote voor-publikatie te brengen van de laatste notities die de schrijver voor zijn dood maakte. Het plan werd tenslotte niet uitgevoerd omdat de dienstdoende redacteur vond dat in de door Ares Koopman bezorgde notities te weinig gebeurde.

Ares Koopman
De nachtschuit in
Huiveringwekkende humor in 'Verzen van een Dordtse Chinees'

De in 1980 verschenen bundel gedichten van C. Buddingh' *Verzen van een Dordtse Chinees* is opgedragen aan twee dichters: een 'levende Hollander' (Jan Eijkelboom) en een 'dode Chinees' (Po Tjiu I). Voor elk van beide dichters schreef Buddingh' al eerder een gedicht - een sonnet respectievelijk een elegie -, nu heeft hij ze in één opdracht bij elkaar gebracht.

Die koppeling was niet toevallig, maar berustet op wat Eijkelboom en Po Tjiu I gemeenschappelijk hebben. Van beiden is bekend dat ze in hun persoonlijk leven niet voor tegenslag gespaard zijn gebleven; Po Tjiu I werd, toen hij zevenenzestig was, getroffen door een beroerte en bleef de laatste zeven jaar van zijn leven verlamd aan beide benen; Eijkelboom kampt met een soort KZ-syndroom als gevolg van zijn deelnemen aan de politionele acties in Indonesië. Wat Buddingh' in hun poëzie waardeerde, is de stoïcijnse beheersing die ze opbrengen bij het beschrijven van de problemen waarvoor ze zich gesteld zien. Bij Po Tjiu I en Eijkelboom ontbreekt het zelfbeklag, ze zijn 'soms blij, soms ironisch, soms triest, maar nooit/ pathetisch of klagerig'. Beiden willen, 'juist als 't hen slecht gaat', nog wel eens een grap of een spottende opmerking maken, om zo de ban van de ernst te doorbreken.

Het was deze wisseling van timbre binnen een gedicht die Buddingh' sinds het einde van de jaren vijftig ook in zijn eigen poëzie heeft nagestreefd. De levenshouding waarvan dit soort poëzie een afspiegeling vormde, trof hij blijkbaar in optima forma aan in het China van zo'n kleine twaalf eeuwen terug.

Het ideaal dat hij zich in deze bundel stelde, was een Chinees te zijn [...] Tjiu I of diens tijdgenoot Li Tai Po.

Onthechting is de boodschap: verdriet, ellende of lichamelijk ongemak langs je af laten glijden 'als water langs de veren van een eend'. Deze stelregel verwoordde Buddingh' overigens al in 1965, toen hij, nog min of meer bij wijze van grap, schreef:

> zeer vrij naar het chinees
>
> de zon komt op. de zon gaat onder.
> langzaam telt de oude boer zijn kloten.

Vijftien jaar later bleek dat dit credo het in de kern gehouden heeft. Daarna heeft de dichter Buddingh' zich dan wel via oden, elegieën en sonnetten laten kennen als zijn eigen biograaf en de 'beetje bejaarde Dordtse jongen' Kees Buddingh' als onderwerp steeds meer laten opschuiven naar het centrum van zijn gedichten. Vandaar dat hij zich dan onverholen vereenzelvigde met de oude Chinese boer uit 1965:

> Ik, oude Chinese boer
>
> Ik, oude Chinese boer,
> zag generaties komen, generaties verdwijnen,
> wetten, zeden, gewoontes veranderen,
> luchtvloten ten onder gaan, aarde verschroeien,
> sterren verrijzen, nova's verpulveren.

Ik, oude Chinese boer,
in mijn kleine zwarte gat.

De identificatie is compleet: een oude Chinese boer als alter ego van een ouder wordende Kees Buddingh'; rondom hem werd het langzaam donker, maar dat deerde hem nauwelijks: de wereld werd er alleen maar overzichtelijker op. Zijn vroeger regelmatig de kop opstekende onvrede met de toestand in de wereld kwam in deze bundel alleen nog in de marge aan bod. Refererend aan Nicolaas Beets laat de Chinese boer de wereld aan haar weinig benijdenswaardig lot over, keert naar binnen en wacht op de dingen die komen gaan: ‘Geloof mij// De moerbeitoppen ruisten./ Maar God ging alweer niet voorbij./ Het wijste wat een boer kan doen/ is rustig op zijn akkertje zitten.’

Deze volmaakte innerlijke rust die Buddingh' in Po Tjiu I zo bewonderde, kende hij zelf toen niet en hij wist dat, getuige de titel van de bundel en het gedicht waaraan die titel is ontleend (‘Rundvlees is soms ook zo lekker’).

Veel van wat de Chinezen als zondig beschouwen, stond hem ook tegen, maar van een stevig bord ‘boeuf bourguignon’ mocht hij graag smullen, en dat doet een echte Chinees bij voorkeur niet. Daarom was Buddingh' in die tijd niet meer dan alleen ‘nog maar een Dordtse Chinees’.

Met die typering van zichzelf maakte hij eerbiedig de even overbrugbaar schijnende afstand tussen hem en de Chinese stoïcijnen weer zo groot als de afstand tussen China en Dordrecht.

Geplaatst tegenover het probleem van de eigen, naderende dood wist Buddingh' zich van oude Chinese boer weer bewoner van een nette semi-buitenwijk van Dordt. En Dordrecht was voor hem nu eenmaal synoniem met zijn ouders, hun nagedachtenis, zijn vrouw (‘ken ik al achtendertig jaar’) en zonen, zijn katten, kortom: het leven zelf en daar is hij nog steeds zeer aan gehecht. Hetzelfde gold in zekere zin ook voor Jan Eijkelboom, ‘al komt hij dan van Slikkerveer’: Dordrecht, voor hem symbool van een jeugd

vol gereformeerde somberheid, liet hem niet los.

Buddingh', die Dordrecht alleen noodgedwongen een aantal keren voor langere tijd heeft verlaten, moest er eigenlijk niet aan denken, dat hij er ooit definitief afscheid van zou moeten nemen. Toch kwam hij daar niet onder uit: steeds meer mensen om hem heen vielen weg en dat leidde tot het besef dat hij ook zelf minder toekomst vóór zich dan verleden achter zich had. Ook in deze bundel treffen we weer (drie) 'In Memoriams' aan (Jaap Duits, Riekus Waskowsky en Alex van der Heide) met daarbij een gedicht dat de gedachte samenvat die aan deze herinneringen ten grondslag ligt:

> Steeds vaker, steeds minder
>
> In mijn hoofd is het één constant komen en gaan
> van dode en levende vrienden.
>
> We praten, drinken, lachen wat af!
>
> Maar het zijn wel steeds vaker dode,
> steeds minder nog levende.

Ook toen nog hield Buddingh' zichzelf voor, dat hij al ruim dertig jaar 'on borrowed time' leefde; ook toen nog dacht hij, wanneer de jicht omhoog trok in zijn been, aan de operaties die hij achter de rug had (zie het gedicht 'Achter mij'), of aan 'Paul van Ostaijen, "de dandy de lord van 't/ machtig grauwe Antwerpen", bloed spuwend in Miavoye', maar dat neemt niet weg dat ook geleende tijd kan gaan dringen: 'Soms// Soms is het net of mijn linkerhand/ al ouder is dan mijn rechter.'

Zo'n waarneming deed hem de blik vooruit of zelfs omhoog werpen, maar dan bleek hij nog net zo'n 'agnostikus-je' als toen hij in 1965 een gedicht met die titel schreef:

> **OVer God**
>
> Over God denk ik
> maar zelden na.
> Straks, als we dood zijn,
> zullen we 't wel merken.
>
> Hoewel: hoogstwaarschijnlijk
> merken we niks.
> Fini is 't kortstondige feest.
> We zijn er gewoon geweest.

Omdat hij aan gene zijde weinig perspectief zag, richtte Buddingh' de blik achterwaarts, naar 1937 ('zo'n twintig seconden ben ik weer negentien'), naar 1933, zelfs 'zo'n kleine zestig jaar' terug ('In het lantarenlicht').

Hij legde de grens van zijn herinnering steeds verder terug en stuit daarbij op allerlei zaken die inmiddels verdwenen waren. Dat was op zichzelf niet nieuw in de poëzie van Buddingh'; met de constatering in het laatstgenoemde gedicht, dat de één voor één aangeknipte straatlantarens uit het straatbeeld verdwenen zijn ten bate van in één keer aanfloepende natriumbuizen, varieert hij op een gedicht uit - alweer - 1965; 'er verandert niet veel' heette dat, en dat was toen ook zo: het herfstavondduister

was bleek geworden in plaats van wazig, maar de ‘ik-figuur’, ‘vijfenveertig, zesenveertig’ toen, liep nog even enthousiast door dorre blaren te schoppen als veertig jaar tevoren.

‘In het lantarenlicht’ toont daartegenover een ik-verteller die zichzelf niet meer als een dergelijke constante kan zien, omdat hij die greep op zijn omgeving is kwijtgeraakt. Het gedicht eindigt dan ook met een vraag die vertwijfeling verraadt: ‘Maar waar zijn toch de vleermuizen gebleven?’.

De gedachte dat die niet zo maar even - zoals ‘hutspot en griesmeel’ - maar echt voorgoed uit zijn leven waren verdwenen, wierp hem terug op zijn persoonlijke realiteit en krijgt iets van een onheilspellende voorbode: een groot deel van zijn eigen leven was ook verdwenen, hij realiseerde zich - in ‘1933/1977’ - dat de bruine esdoorns voor zijn huis, zijn zusje en hij zelf in 1933 nog maar ‘klein’ waren en dat besef ervaarde hij als ‘schrikbarend’. Het betekende immers dat er sindsdien veel tijd verstreken was en er dus nog maar weinig resteerde.

Het is opmerkelijk dat Buddingh' niet alleen inhoudelijk, maar ook formeel teruggaat in de tijd. Vanaf 1968 heeft hij vrijwel steeds gedichten in een klassieke, gesloten vorm geschreven: diergedichten, oden, elegieën en sonnetten. De *Verzen van een Dordtse Chinees* geven nu een terugkeer te zien naar de vorm van zijn (nieuw-realistische) ‘Barbarberperiode’ (1958-1968).

De open vorm van het vrije vers is weer terug, de strofen waaieren niet langer breed uit, maar zijn juist in omvang afgenomen (soms maar 1 regel, vaak 2); er wordt weer - zoals dat Chinese dichters betaamd, overigens - economisch met de woorden omgesprongen. De betrekkelijk korte gedichten kennen naar de inhoud een opbouw die herinnert aan veel van Buddingh's gedichten uit de jaren zestig: een min of meer concrete beschrijving van een stukje alledaagse werkelijkheid, uitmondend in een meer of minder verrassende ‘pointe’ die - althans vroeger - vaak voor een komisch effect zorgde.

Die komische neveneffecten - de humor voerde vrijwel nooit de boventoon - bezorgden, gevoegd bij zijn curieuze presentatie op veel voorleesavonden, Buddingh' het imago van komisch dichter. Dat deze beeldvorming aan een definitieve herziening toe was, daarover liet deze bundel geen twijfel bestaan. De conclusies die Buddingh' ‘na Barbarber’ uit zijn waarnemingen trok, biedden steeds minder gelegenheid tot een bevrijdende lach.

De treurbeuk-in-herfsttooi op de kaft van de bundel staat daar niet voor niets, wijst nog eens met nadruk op wat zich steeds duidelijker als *leidmotief* in Buddingh's poëzie liet onderkennen: de afwisseling der seizoenen als afspiegeling van het eigen (mensen)leven.

Zo verscheen in 1974 een selectie uit Buddingh's poëzie onder de titel *De wind houdt het droog*: ook al in deze ge-

dichten, geschreven tussen 1938 en 1970, doemden herhaaldelijk wolken van somberheid op, maar die werden nog bijtijds verdreven door een stevige bries van ironie, gevoel voor betrekkelijkheid en humor. Als er al eens een buitje viel, was dat meestal plaatselijk en was het nog een mild regentje ook. In *Het houdt op met zachtjes regenen* (1976) was de wind gaan liggen en kwam de regen met bakken uit de hemel: uit veel van de gedichten is de relativerende luchtigheid verdwenen, de ernst krijgt de overhand.

In *Verzen van een Dordtse Chinees* is het ook herfst. Steeds minder onbevangen kon de schrijver van die verzen dit jaargetijde tegemoet treden, hij kon het niet meer los zien van de fase waarin hij met zijn eigen leven was aangeland en raakte gefixeerd op zijn eigen vergankelijkheid: ‘Het is vreemd, in de herfst van je leven te zijn’.

Onder de oppervlakte van de anekdote brengt Buddingh' een tweede, psychologische laag in het gedicht aan. Op dat tweede niveau laat hij, bijvoorbeeld, een titel als ‘Indian summer’ (letterlijk: ‘nazomer’, maar ook: ‘tweede jeugd’) functioneren: hij hoort zoon Wiebe thuiskomen ‘van DFC’, zoals hij zelf vaak thuisgekomen is. Wiebe vertegenwoordigt de tweede jeugd van zijn vader, de geschiedenis herhaalt zich, maar, zo weet Buddingh', niet eindeloos: zijn moeder die als eenenveertigjarige met hèm langs het strand liep, is er immers ook niet meer:

Bij twee fotootjes

Ik zit met mijn moeder aan het strand.
Ik ben twee, zij is eenenveertig.

Ik loop met mijn jongste zoon over 't strand.
Ik ben eenenveertig, hij is twee.

Van de zomer weer naar het najaar, want
dat is het decor van ongeveer een vijfde
deel van deze gedichten.
‘Het is 4 oktober, maar nog mooi, wind-
stil weer’ (in ‘Herfst met kastanjes’),
het is blijkbaar opgehouden te plenzen en
de rust lijkt weergekeerd: ‘Natuurlijk:
het verval heeft al ingezet,/ maar heel
rustig, vriendelijk-ingetogen.

Anders dan vroeger brengt de gevolgtrekking aan het eind geen opluchting, maar een lichte huivering teweeg: ‘Op de tafel staat een schaal met bruinglimmende kastanjes./ Calamiteiten voorbehouden/ zullen zij eerder verschrompelen dan ik’. De betrekkelijke rust is slechts schijn gebleken: de roerloosheid van de bomen buiten is die van voetballers die met nauwelijks ingehouden spanning het einde van het volkslied afwachten. De windstilte buiten is een stilte voor de storm van het verval die bij de dichter binnen al aardig aan het opsteken is.

We keken zelf, met de dichter, ook nog een keer om: in 1970 schreef Buddingh' een gedicht ‘herfst’ (zonder kastanjes die hem aan verschrompeling konden doen denken!). Daarin heette het nog onvoorwaardelijk ‘goed/ als de dagen gaan korten, de kou/ optrekt van enkels naar knieën, een man/ met een zwarte hoed op, regenjas aan/ hem

zoveel te lang, dat je denkt: zeker geërfd van een forsere broer, fluitend langs je raam te zien stappen’.

Tot zo'n vrijblijvende observatie was Buddingh' tien jaar later klaarblijkelijk niet meer in staat: het waren nu zijn eigen dagen die gaan korten - eveneens ongeveer een vijfde van de gedichten speelt in de (late) avond of 's nachts - en de kou die hem bij die gedachte beving, trok wat hoger op dan tot de knieën: het begon koud te worden rondom zijn hart. Tegen zo'n soort kou hielpen zelfs geen ‘extra borstrok en een lange onderbroek’, zoals hij het in ‘Geen paniek’ wil doen voorkomen. Hij geloofde het eigenlijk ook zelf niet, want voor alle zekerheid houdt hij zich, meer nog dan vroeger, binnenshuis op; in ongeveer de helft van de gedichten zit of staat hij binnen, hoogstens gaat hij nog eens de tuin of de buurt in. Heel vaak kijkt hij uit het raam naar de wereld buiten die hem toch al steeds minder vermocht te boeien en die nu nog almaar kleiner wordt.

Door die overzichtelijkheid laat hij zich soms bijna verleiden erop uit te trekken, als hij 't 's avonds ziet sneeuwen bijvoorbeeld: ‘En ik tuur er vol vertedering naar’.

Hij wist echter dat het daarvoor nu te laat was: het was weer aan Koning Winter en niet meer aan Kees Buddingh' om bezit van de aarde te nemen: ‘Maar vroeger zou 't in mij hebben gejuicht: “Morgen sneeuwballen gooien!”.’

Als met het vallen van de sneeuw de ergste kou even uit de lucht verdween, geafdat de burger Buddingh' weer moed: met ongeduld wachtte hij op de tekenen van zich vernieuwend leven: struiken die half januari al gaan uitbotten, baby's jengelend buiten op de balkons, jonge musjes nestelend in plooien en gaten van zijn zonnescherm.

Pas toen hij zich - in het laatste gedicht van de bundel - die nimmer eindigende kringloop van het leven bewust maakte, wist hij zijn aanvankelijke paniek aardig te bezweren: ‘Klap je stoel gewoon uit in je tuintje./ Steek heel je nek uit in de zon./ Straks zit je een beetje te kwijlen./ Dan ben je weer waar je begon.’

Wat niettemin resteerde was ‘weemoed en melancholie’ om beloftes die niet meer ingelost zouden worden:

Lente, maar lente 1980

Lentegroen, bloesems, waar je maar kijkt.
Vogels kwetteren en tierelieren.
Wat moet een dag als deze eenmaal
van beloften hebben geruist.

Het is eens te meer duidelijk, ‘liever-
koekjes worden hier niet gebakken’: het
leven gaat verder, maar Kees Buddingh'
gaat, waar het zijn eigen leven betreft,
de nachtschuit in.

Martin Mooij
C. Buddingh' en Poetry International

In juni van dit jaar ontving Elma van Haren als eerste de recent ingestelde C. Buddingh'-prijs voor de Nieuwe Nederlandse Poëzie. Deze naam werd pas bij die gelegenheid, op de debutantenavond van het 19e Poetry-festival in Rotterdam, bekend gemaakt door Hans Kombrink, de voorzitter van de haast even jonge Stichting Poetry International.

Kombrink nam er de tijd voor en ging uitvoerig in op de biografie van de naamgever. Dat was misschien niet zo prettig voor de prijswinnares, die toch al even had moeten wachten in de ongelukkige en benauwde ruimte achter het Doelen-toneel. Er was daar nauwelijks iets te verstaan geweest van het voorlezen van het juryrapport en een van de andere kandidaten had haar nog moeten vertellen dat zij gekozen was voor haar debuutbundel *De reis naar het welkom geheten*..

Elma van Haren tilde kennelijk aan dit alles niet te zwaar, het ging immers om onvolkomenheden die gauw zijn weggenomen. Interessanter was dat de persoon en het werk van Kees Buddingh' Kombrink ineens zo leken aan te spreken, ook in diens relatie tot het festival. De band van Buddingh' met het festival kende hij vooral van de verhalen erover. Het was of het hem nu voor het eerst volledig duidelijk werd hoe nauw dat contact door de jaren heen was geweest en wat Buddingh' tijdens zijn leven wel niet allemaal had gedaan voor het stimuleren van nieuwe talenten en het ontdekken van andere vormen van poëzie. Een van die vindplaatsen was het jaarlijkse festival geweest.

Het was overigens Kombrinks wens geweest dat aan de nieuwe poëzieprijs de naam van een dichter zou worden verbonden. Toen die van Buddingh' werd genoemd, was hij daarvan niet meer af te brengen. Nu kwam daar ineens de ervaring bij dat Poetry International iets anders, in elk geval meer was dan een week lang poëzieavonden, dat er daarnaast heel andere dingen gebeurden en dat Kees Buddingh' in die soms verwarrende veelheid steeds een eigen rol had gespeeld.

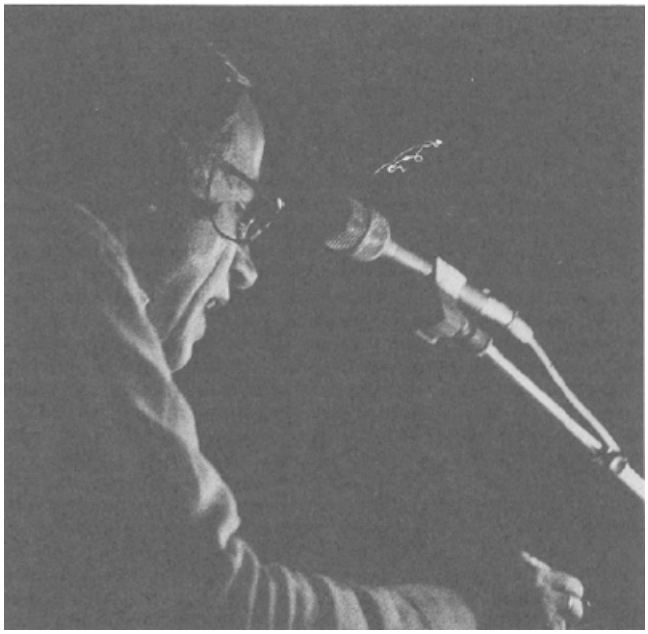
De naar hem vernoemde Prijs voor de Nieuwe Nederlandse Poëzie hoorde bij die eerste uitreiking al meteen bij het festival dat zo op de ontdekking van het nieuwe en onbekende is ingesteld. Dat Buddingh' zeif in al zijn schrijversen dichtersjaren maar een doodenkele keer zo'n onderscheiding voor zijn werk heeft gekregen, blijft merkwaardig en valt moeilijk te verklaren. Maar wie hem heeft gekend, weet dat hij zich bij de keuze van Elma van Haren zonder aarzeling en van harte zou hebben aangesloten. Bij Poetry is men er gelukkig mee dat de naam van Kees Buddingh' ook op deze manier aan het festival verbonden blijft.

Kees Buddingh' en Poetry - de beelden en herinneringen dringen zich op, maar het is moeilijk ze op een rij te zetten. Nog tijdens het afgelopen festival betrapte ik mijzelf er op dat ik toch weer, heel even maar, op hem zat te wachten. Hij had zo 's morgens de Flipsezaal of mijn kamer kunnen binnenlopen. Met een groet, een praatje en met aandacht voor iedereen die er al was. Een kopje koffie en dan aan het werk. Dat mocht van alles zijn.

Zo zullen heel wat dichters en Poetry-medewerkers zich hem herinneren. Hij kende iedereen, iedereen kende hem. Het leek of hij altijd bij Poetry had gehoord, zoals dat ook voor Geertjan Lubberhuizen gold. Kees en Geert hoorden bij het gezicht van Poetry, bepaalden dat voor een deel. Elkaar aanvullend, aan elkaar tegengesteld, maar allebei met een grote inzet. ‘Domweg gelukkig werkend op Poetry '85 in de Flipsezaal,’ luidden de woorden, die Kees op het festival van 1985 in mijn poëziealbum schreef. Hij had dat boek op veel Poetry's aan de deelnemers voorgelegd en er zelf ook telkens wat ingezet. Met zijn laatste regel gaf hij exact aan hoe hij zich daar als gastheer moet hebben gevoeld, temidden van collega's, vrienden en vrijwilligsters. Voor iedereen aanspreekbaar, tot veel bereid. Velen wisten niet beter dan dat dit altijd zo was geweest.

Dat was niet helemaal zo. Poetry International was een idee van Adriaan van der Staay. Die had mij in juni 1969 meegenomen naar Londen, naar het Engelse Poetry International. Daar vroeg hij mij of ik dacht dat zoiets in Rotterdam mogelijk was. Wij zogen die poëzieavonden als het ware in ons op en hoorden en ontmoetten dichters, die ik alleen maar van naam kende. De Hongaar Sandor Weöres maakte grote indruk, Edward Brathwaite uit Jamaica was voor mij de ontdekking, bij de Barrow Poets hoorden we over hun programma's in pubs. Over de Joegoslavische dichter Vasko Popa had ik enkele jaren eerder al eens een radioprogramma gemaakt. Nu hadden we onverwachts lange discussies met hem. Hij werd op voorhand al uitgenodigd voor ons Rotterdamse festival. Wanneer? Volgend jaar natuurlijk, in juni! Het stond voor ons vast dat Rotterdam zoiets moest hebben.

In november 1969 werd ik medewerker letteren van de Rotterdamse Kunststichting. Er kwam toen tevens een nieuwe Sektie Letteren, het adviesorgaan voor het bestuur. Als secretaris van die Sektie moest ik kandidaten polsen over een mogelijk lidmaatschap. Zo kwam ik ook bij Kees Buddingh' in Dordrecht. Zoals vaker had ik hem veel te vragen en weinig of niets te bieden.



Voor al onze plannen en goede voornemens hadden we nauwelijks enig geld en het was maar de vraag of we iets van de grond en in beweging konden krijgen. Kees zei ja en dat deden ook de meeste andere kandidaten: Gerrit Borgers die Sektie-voorzitter werd, Robert Anhegger, Seymon Betsky, L. Boas, Wim Gijsen, Aad Nuis, enzovoorts. Ton Kloppers en Kees Ouboter stapten van de oude naar de nieuwe Sektie over. Verschillende nieuwe namen waren voorgesteld door Rotterdamse schrijvers, zodat niemand bezwaren kon hebben tegen de samenstelling van de adviesgroep. Adriaan van der Staay nam als directeur van de Stichting aan de vergaderingen deel. Hij had bovendien veel belangstelling voor literatuur, vooral voor poëzie. Hij moest er ook voor zorgen dat er geld op tafel kwam.

De nieuwe Sektie was sterk en actief. Plannen werden gewogen en gemeten, er kwamen ook voorstellen van Rotterdamse auteurs. Er kwam iets tot stand: een secretariaat voor proza en poëzie (PROPO) dat literaire programma's moest organiseren, de Letterkundige Workshop, een voorstel van Aad Nuis, waarvoor dichters en schrijvers-in-vrije-tijd hun werk ter beoordeling en voor adviezen door deskundigen insturen (korte tijd later kwamen daar de werkgroepen bij); de Sonde-reeks als eerste publikatie-mogelijkheid voor nieuwe talenten in het Rijnmondgebied. Er werd aandacht geschonken aan de sociale en vooral financiële positie van Rotterdamse auteurs en de eerste stipendia werden toegekend. Jules Deelder bracht een t.v.-ploeg mee om de uitbetaling te filmen, naar verluidt dook de kassier van schrik onder zijn bureau. Dat veroorzaakte enige consternatie, maar er werd toch doorgepraat over een wat verdergaande steun en bijstand om in elk geval enige schrijvers de gelegenheid te bieden zich een tijdlang ongestoord en zonder te grote zorgen aan hun werk te wijden.

Zo was er meer op plaatselijk en landelijk gebied en aan dit alles deed Kees Buddingh', samen met anderen, graag en met overtuiging mee. Iedereen vond dat Rotterdam een ontmoetingspunt zou kunnen zijn voor de Noord- en Zuidnederlandse literatuur, Kees stemde er graag mee in. Hugo Raes was trouwens de eerste, die in de nieuwe opzet met een programma uit eigen werk kwam. Louis Paul Boon kreeg direct daarop een tentoonstelling van zijn schilderijen en objecten.

Aan zo'n taak kun je je handen vol hebben, maar nu kwam Adriaan ook nog met het Poetry International-plan. Er waren nogal wat vragen, maar de mogelijkheden werden al evenzeer gezien. Met Anhegger en Betsky was de Sektie al internationaal samengesteld. Kees Buddingh' en Ton Kloppers voelden onmiddellijk voor het avontuur, Aad Nuis dacht er al net zo over. Problemen en moeilijkheden waren er overigens genoeg. Hoe zat dat nou met die korte voorbereidingstijd? Wie moest dat betalen? De kandidaat-deelnemers moesten nog gekozen en vervolgens uitgenodigd worden. Het enige wat we hadden was de naam

van het festival: Poetry International, overgenomen van Londen.

De lijst van dichters werd in eerste instantie door Adriaan en mij gemaakt. Wij waren er van den beginne van overtuigd dat het internationale festival zou bijdragen aan een verbetering van het literaire leven in Rotterdam. Adriaan ging al bij voorbaat uit van een continuïteit, van de opbouw van een traditie. In eenmaligheid was hij toen al niet bijzonder geïnteresseerd. Hij kreeg daarbij steun van de Sektie en van zijn bestuur. Ton Kloppers en Kees Buddingh' raakten steeds meer geboeid. Dat konden we niet zeggen van alle auteurs in Rotterdam en het Rijnmondgebied.

Met Ton Kloppers, toen kunstredacteur van de NRC, was ik al heel lang bevriend. Nu kwam het ook tot meer contacten met Kees Buddingh'. Kees vond het wel interessant waarmee ik bezig was en was met name erg nieuwsgierig naar de voorbereidingen van Poetry. Die vorderden overigens maar moeizaam. Kees en ik begonnen elkaar vaker te zien en te bellen, hij gaf zijn adviezen en deed suggesties. Maar Poetry was slechts een deel van mijn werk, alles daarnaast ging gewoon door en had dikwijls voorrang. Het kwam ook voor dat het een in het ander overliep.

Zo had ik via Kees Ouboter een uitnodiging gekregen om voor een Rotary-club een korte inleiding te houden over ons werk. Tijdens de lunch nam de voorzitter mij apart en vroeg hoe hij ons kon helpen. Uiteindelijk, na verschillende gesprekken, kwam dat neer op drie jaar achtereen tienduizend gulden voor Poetry en nog eens drie keer vijfduizend gulden voor een poëzieprijs, de Feniksprijs. Voor het festival was het geld hard nodig, er moest naar nog veel meer worden gezocht. Ik geloof dat wij uit eigen fondsen aanvankelijk niet meer dan vijfduizend ter beschikking hadden. Voor het oplossen van dit soort raadsels wisten Kloppers en Buddingh' natuurlijk al evenmin een model. Op het laatst kwam er toch hulp, anders was er nooit een Poetry gekomen. Het Holland Festival deed mee, de televisie betaalde voor de rechten van een rechtstreekse uitzending, er was het Rotterdamse Goethe-Institut en - op het nippertje - kwam er wat geld van het Ministerie van CRM. Ik moet zeggen dat ik soms het zweet in m'n handen had, maar bij Kees en bij Ton vond ik altijd een gewillig oor.

Zo kwam het eerste Poetry International tot stand. Er waren drieëntwintig dichters uit veertien landen. Vasko Popa arriveerde inderdaad als eerste. Eigenlijk verbaasde het mij een beetje dat de meeste anderen, de een na de ander, inderdaad binnenkwamen: Galway Kinnel en Carolyn Kizer uit de Verenigde Staten; Eugène Guillevic uit Frankrijk; Zbigniew Herbert uit Polen; Adrian Mitchell en Christopher Logue uit Engeland; Lars Gustafsson uit Zweden; Vassilis Vassilikos uit Griekenland; Friederike Mayröcker en Ernst Jandl uit Oostenrijk; Horst Bienek en Peter Rühmkorf uit de Bondsrepubliek. Te veel om op te noemen. Maar Günter Kunert uit de DDR mocht van zijn Schrijversbond niet komen, de uitgenodigde Griek Yannis Ritsos zat nog in de gevangenis van de kolonels en de Tsjechische Miroslav Holub kon ook al niet zijn land uit. De Zuidafrikaanse Dennis Brutus kwam wel, maar je kon aan hem zien hoe hij de Apartheid aan den lijve had ervaren. Tenessee Williams liet het om persoonlijke redenen afweten: hij was onderweg iets of iemand tegengekomen. Alles bij elkaar begon het al op een echt Poetry te lijken, wij zouden met die situaties meer te maken krijgen. Als Nederlandse dichters waren Gerrit Komrij en Johnny van Doorn aanwezig, later in de week kwam Rutger Kopland. Uit Vlaanderen was Willy Roggeman met een eigen orkest uitgenodigd. Kees Buddingh' stond niet op de lijst.

Veel van wat mis kon gaan ging mis: de rechtstreekse televisie-uitzending, het dichtersoptreden tijdens de eerste helft van de eerste avond in de Kleine Zaal van ‘de Doelen’, de opkomst van het publiek, maar - geloof het of niet - bij al die tegenslagen werd het echte Poetry geboren. De dichters kwamen met een eigen inbreng. Behalve in ‘de Doelen’ werd er in de tram, in de metro en in de haven poëzie gelezen. Eugène Guillevic zond zijn chansons, Vasko Popa trad op voor Joegoslavische arbeiders.

Er mankeerde veel aan de voorbereidingen, zo waren er vaak pas op het laatste moment vertalingen. Maar iedereen werkte mee: Jan Roelands en Pier Tania als presentatoren, Frans van Mastrigt als regisseur, het secretariaat van de Kunststichting, de mensen van het Goethe-Institut. Ook de eerste vrijwilligsters, daarop werd toen al een beroep gedaan. Ton Kloppers had elke dag een verslag in zijn krant. Kees Buddingh'... Ik heb hem die dagen nauwelijks gezien, daar was geen tijd voor. Maar hij was er wel en legde, zoals later zou blijken, belangrijke contacten. Hij raakte bevriend met Rhydwen Williams uit Wales, had lange gesprekken met Zbigniew Herbert en met de Engelse dichters. Op de achtergrond was hij al aan het werk.

Poetry International zou blijven, maar er moest nog heel wat aan gesleuteld worden. Er waren gesprekken voor nodig, binnen de Sektie en daarbuiten. Ton, Kees en ik kregen steeds meer met elkaar te maken, Adriaan zag ik dagelijks, met Gerrit Borgers en Robert Anhegger was er eveneens veel contact. Het tweede festival werd voorbereid en weer stond Kees niet op de kandidatenlijst. Ik weet niet of het hem veel kon schelen, hij deed toch wel mee aan het werk en aan onze andere activiteiten.

Zo zat hij in de jury van de Feniksprijs. Unaniem viel de eerste keer de keuze op L.Th. Lehmann en aan Kees en mij was de eer Louis te polsen of hij de prijs wilde aanvaarden. Nou, die wilde dat niet en na enige tijd liet Kees mij merken dat ik maar moest ophouden met mijn pogingen. Louis nam ons daarna mee om, ik denk van zijn laatste centen, ons iets te drinken aan te bieden. Dat hij gekozen was had hij wel op prijs gesteld.

Tijdens de treinreis waren we allebei wat bedrukt. Lehmann had het geld goed kunnen gebruiken. De conducteur maakte een eind aan onze overpeinzingen. ‘Poets!’ zei hij tegen Kees, die toen meewerkte aan dat t.v.-programma. Dit intermezzo bracht ons terug naar ons

vaste thema: Poetry International. Ik kon er niet van loskomen en Kees was er bijzonder in geïnteresseerd. Maar hij was dat ook in de Sonde-reeks, onze literaire programma's, de stipendia en in wat er verder op onze letterenafdeling aan de orde was.

Hij stond een beetje buiten de voorbereiding van het tweede festival. Frans van Mastrigt zou terugkomen als regisseur, Aad Nuis was voor de presentatie gevraagd. Het was op diens suggestie dat wij van alle dichters een stencil met vertalingen zouden maken, van tevoren natuurlijk. Het was een goed en bruikbaar voorstel, maar het ging onze krachten ver te boven. Eerst maar zien de gedichten binnen te krijgen, vervolgens de vertalingen te laten maken (voor een deel deden we het zelf) en daarna alle teksten uit te typen, te stencillen, te vergaren, te nieten en weet ik wat nog meer. Dat het lukte mag een wonder heten. Intussen hebben we zoiets als een veredelde offsetcultuur. Toen moest iedereen er aan meewerken. Kees nog niet.

Maar hij was al wel duidelijker aanwezig. Het was het jaar van Pablo Neruda, aan wie Kees enkele jarer laten een ‘In memoriam’-gedicht zou wijden. Het was ook het festival van Breyten Breytenbach en van de Berlijnse Günter Bruno Fuchs, van Yehuda Amichai uit Israël, W.S. Rendra uit Indonesië en Shuji Terayama uit Japan. Van de Nederlandse dichters herinner ik mij Judith Herzberg, Rutger Kopland, Gerrit Kouwenaar, Sybren Polet en Hendrik de Vries. Judith ontfemde zich samen met Erich Fried over de dronken Fuchs, die ook in die staat zijn gedichten prachtig kon lezen, net alsof hij ze voor de eerste keer zag. Terayama was als uit het niets met minstens twintig landgenoten komen opdagen en verraste het publiek en zijn collega's met een show, zoals die maar één keer op Poetry te zien is geweest. Kees werd toen, ongevraagd, al zoiets als gastheer. Hij praatte met iedereen: met Neruda en Fuchs, met Amichai, met Edoardo Sanguineti uit Italië en Tchicaya U Tam'si uit Kongo. Guillevic, Jandl, Mayröcker en Popa kende hij al van het eerste jaar. Mede door zijn toedoen ontstond er een band met de dichters, die opnieuw meer dan alleen deelnemers werden.

In 1972 doet Kees Buddingh' als dichter mee aan Poetry. In *En in een mum is het avond*schreef hij erover: ‘... Het was weer een mooi feest: ik ben er dit jaar, omdat ik deelnemer was, vaker en langer geweest dan de twee vorige keren, heb niet alleen verzen gelezen, maar Martin Mooij zo goed mogelijk bijgestaan, mensen helpen ontvangen, kleinere en grotere moeilijkheden helpen ontwarren, met de meisjes van het secretariaat de vellen met vertalingen tot boekjes aan elkaar staan nieten, af en toe de telefoondienst waargenomen, etc. Als je ergens voor betaald wordt, moet je altijd zoveel mogelijk waar voor dat geld proberen te leveren, vind ik. (Wat dat betreft ben ik net als Jeeves: I try to give satisfaction)...’

En over de dichters: ‘... met enkelen heb je echt contact: met Adrian Henri natuurlijk, zeker dertig kilo lichter dan vorig jaar, en vooral ook Brian Patten, een bijzonder aardige jongen en stellig de belangrijkste van de Liverpuddlians. De ontmoeting met de ongelooflijk jeugdig uitziende Enzensberger (is 42, lijkt 27) was ook erg leuk, jammer alleen dat hij pas zaterdags kwam, maar het was interessant hem even te spreken en te zien hoe zijn dochter, die ik zo'n jaar of dertien schatte, met ferme teugen een enorme bel whisky (Long John) naar binnen klokte.’

En: ‘Vrijdagavond gegeten met Adriaan van der Staay (natuurlijk), Kunene en zijn beeldschone Madagaskische vrouw en Stephen Spender, met deze laatste vooral

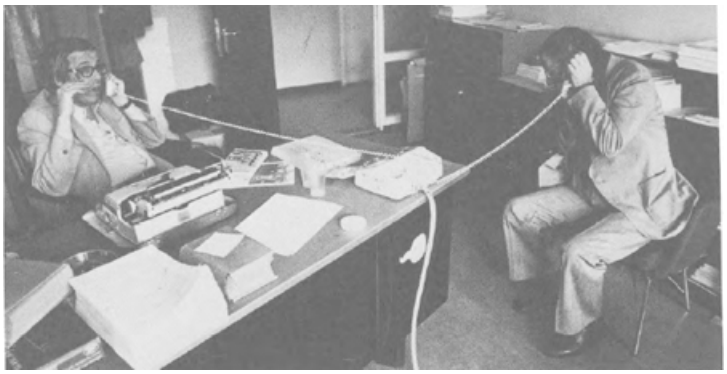
gediscussieerd, en ook gedisputeerd, over Duitse poëzie: hij stelde George boven Rilke, wat ik betwistte, maar ik beloofde hem George nog eens goed te lezen, wat ik eigenlijk nooit gedaan heb: er is iets in de figuur van George wat mij hopeloos afstoot. Toen we naar de Doelen terugliepen en voor een stoplicht moesten wachten, mijn voet even omzichtig naast die van Spender, die een half metertje voor mij stond, gezet: hij moet minstens maat 47 dragen: een maat die slecht strookt met het karakter van zijn werk. Goed ook Breyten Breytenbach weer te zien, Aspassia Papathanassiou te ontmoeten voor wie ik twee verzen van Ritsos - die ze grandioos voordroeg - vertaalde, op verzoek van de ook al onvermoeibare Jan Roelands...'

Over het project Kinderen schrijven Poëzie noteerde hij: 'Aardig was ook het werken met de kinderen in Odeon: een poging, onder leiding van de toch wel wat autoritaire Kenneth Koch, om Nederlandse schoolkinderen poëzie te laten schrijven. Inderdaad een en ander uitgekomen, maar de tijd was te kort (2 × 1½ uur) en de groep veel te groot (70 kinderen). Zal in ieder geval het boek dat Koch schreef (Whishes, Lies and Dreams) en dat ik uit R'dam meenam, aan Roel laten lezen (die zowel bij het onderwijs is als sterk in poëzie geïnteresseerd), om van hem te horen of hij iets ziet in een Nederlandse vertaling.' De uurtjes in Odeon zijn in elk geval de aanzet geweest tot een poëzie-project, waarmee meerdere jaren op Rotterdamse scholen is gewerkt.

Verder noteert Buddingh' onder andere nog over zijn ervaringen: 'Nog een mooie uitspraak van Brian over hun vliegtocht van Londen naar Rotterdam, een paar dagen nadat een Brits passagiersvliegtuig was verongelukt: "You could *hear* all the English critics praying that we would crash down." In Engeland is nog een tegenstelling Establishment-niet Establishment die in Nederland ondenkbaar is.'

Buddingh' heeft het hier niet over het aan Paul van Ostaijen gewijde vertaalproject, waarvoor alle deelnemers waren uitgenodigd en waarbij onder leiding van Gerrit Borgers en met behulp van letterlijke vertalingen in het Frans, Duits en Engels en goede toelichtingen enkele gedichten door de dichters in vele talen werden vertaald. Zo ontstonden er de eerste herdichtingen in het Arabisch (Mahmud Darwish) en in het Zoeloe (Mazisi Kunene). Enkele maanden later kregen wij uit Latijns-Amerika tijdschriften met Van Ostaijen-vertalingen, nog weer later verscheen een eerste bloemlezing in de Verenigde Staten. Voor zover ik mij herinner heeft Kees ook bij dit project geholpen. Maar laat ik volstaan met wat hij zelf over dat

derde Poetry schreef: ‘Al met al een mooie maar wel uitputtende week.’



Martin Mooij en C. Buddingh'

Vanaf dat festival had Kees zijn vaste plek in Poetry International. Behalve van de Sektie Letteren was hij nu ook lid van de Poetry-werkgroep. De omvang en betekenis van het festival waren intussen zo groot geworden dat Adriaan en ik de keuze van de kandidaten niet langer alleen wilden maken, maar dat wij daarbij adviseurs en andere deskundigen wilden hebben. Verschillende werkgroepleden kwamen uit de Sektie. De lijsten en programma's werden van nu af aan in gezamenlijk overleg gemaakt. Maar er gebeurde meer: In de Poetry International Serie van Meulenhoff verscheen het eerste deel: Breytenbachs *Skryt. Om 'n sinkende skip blou te verf*. Behalve een volgend vertaalproject -voor de poëzie van de Keltische talen - werden er discussiemiddagen over de Europese situatie voorbereid. Ton, Kees en ik schreven een nieuw programmaboek dat door de gebroeders Henk en Jan Donia werd uitgegeven. En toen, voor we het wisten, was het volgende festival er al. Buddingh' in *En in een mum is het avond*:

‘Poetry International is een aangelegenheid, die het normale leven grondig verstoort. Meteen die eerste ochtend van het kennismakingsweekend begint het al: de wekker op kwart over negen! Het is alsof je weer achttien bent en om tien uur met DFC V aantreden moet tegen Papendrecht III. Maar ach, ook voor poëzie mag je wel eens een keertje vroeg opstaan. Je gaat er tenslotte vaak genoeg laat voor naar bed.’

En dan de eeuwige, onnodige zorg: ‘Op de Kunststichting is het nog heel stil: Martin Mooij natuurlijk en Saskia Wijnolts, die al enige weken niet meer dan zo'n uur of drie per nacht hebben geslapen, Adriaan van der Staay, Joes Odufré, die dit jaar de regie doet, de meisjes van het secretariaat. Maar waar zijn de dichters? Het is de vraag die ieder jaar weer regelmatig voor enkele uren constante paniek zorgt.’

In dit dagboekfragment gaat Buddingh' uitvoerig, twaalf pagina's lang, in op wat er allemaal gebeurt. Op het Kelten-project en Hugh McDiarmid uit Schotland. Op het Europa-project met o.a. Günter Grass, Jean-Clarence Lambert en Allen Ginsberg. Op het Majakovski-project van het Onafhankelijk Toneel en met Karl Dedecius. Brian Patten gooit hoge ogen met een prachtige show, het Majakovski-programma van het OT is subliem en Kees tekent diep in de nacht uit de mond van de Poetry-bezoeker Jan Wagenaar op: ‘O, o, o, wat ben ik toch blij dat ik leef en dat ik dit mee mag maken!’

Het is de bedoeling dat er aan boord van de ‘Jan Backx’, het opleidingsschip van de Havenvakschool voor de leerlingen poëzie wordt gelezen, maar het komt er - over de verbaasde en niet-begrijpende hoofden van de leerlingen heen - tot een felle

discussie tussen Günter Grass en Allen Ginsberg. Grass had een gesprek met de leerlingen gewild, maar hij kon niet nalaten Ginsberg aan te vallen, omdat die naar zijn mening zijn protesten te emotioneel brengt: ‘Today is the hundred and fifth day since the bombing of Cambodja started.’ Er is die week in Poetry nog meer te doen over de oorlog daar en in Vietnam.

Maar het festival kan niet stuk. Het optreden van Robert Lowell hoort bij de hoogtepunten. Kees Buddingh' loopt handenwrijvend rond, Bert Schierbeek roept uit: ‘Dit is de mooiste, betaalde vakantie van mijn leven!’ Er gaat nog van alles mis, maar iedereen heeft al gauw zijn draai gevonden.

Poetry International heeft na enkele jaren zijn bestaansrecht bewezen en dat is behalve aan buitenlandse dichters

vooral ook te danken aan - zeg maar - twee handenvol Nederlandse collega's. Als je ze op een rijtje zou zetten, hoort Kees bij de allereersten, maar dan moeten Bert Schierbeek, Remco Campert en Judith Herzberg ook op de vingers van de eerste hand geteld worden. Later komen er nog anderen bij, Bernlef en Van Toorn bijvoorbeeld. En wie herinnert zich nog dat het eigenlijk Simon Vinkenoog was, die op de allereerste Poetry-avond de overgang van de Kleine Zaal naar de Doelen-foyer mede mogelijk maakte. Met Kees is mijn samenwerking altijd heel intens geweest. Wij zijn misschien nog dichter bij elkaar gekomen na het plotselinge overlijden van Ton Kloppers.

Kees en ik vonden elkaar binnen Poetry op vele punten. Toen het voorstel werd gedaan om in Poetry International een Poetry National-avond op te nemen, was het enthousiasme daarvoor niet bijzonder groot, maar met steun van Kees kwam het er toch van. Die eerste keer, in 1974, waren het vooral nieuwe en nog onbekende dichters, zoals nu op de debutantenavond met de C. Buddingh'-prijs voor de Nieuwe Nederlandse Poëzie. De tweede keer stond de National-avond in het teken van de Vijftigers en de dichters rond het tijdschrift Tijd en Mens.

We waren gelukkig met Geertjan Lubberhuizen als presentator, maar hadden soms ook onze ruzietjes met hem. De eerste jaren hebben Kees en ik Geert soms wel ontslagen om hem enkele seconden later weer aan te nemen. Geer verwachtte zoiets. Haast even blij waren we met Gust Romijn, die zoveel jaren de vaste vormgever en inrichter van Poetry zou zijn. Onvoorstelbaar soms, wat hij er van maakte. Vol verbazing stonden Kees en ik op een keer omhoog te kijken, toen - het was het werk van Gust - een vliegtuigje een dichtregel van Kees door de lucht trok. Die was zelf nog nooit zo hoog geweest.

We kwamen regelmatig bij elkaar, konden avonden lang met elkaar praten en nieuwe ideeën ontwikkelen. Kees stelde voor de Sonde-reeks nieuwe auteurs voor. Hij had al heel vroeg Wim de Vries bij ons geïntroduceerd en de ontwerper Walter Nikkeis. Hij had te maken met de oprichting van het tijdschrift WAR en van de WAR-boekenreeks. Hij interesseerde zich voor boekhandel ‘W. Pieterse in poëzie’, door drie Rotterdamse dichters opgericht, maar al gauw - en dat tot op de dag van vandaag - gedreven door vrijwilligsters. We gingen - met Stientje en mijn vrouw en Kunststichtingsecretaresse Wil van Rosmalen - naar Louis Paul Boon in Erembodegem. Kees kende hem van vroeger en ik had een jaar of tien op Boons pagina Geestesleven in het Gentse dagblad Vooruit geschreven. Daar was een vriendschap uit gegroeid. Ik bracht Kees in contact met de grafici Henk Bruintjes en Wout van Heusden, hij mij met zijn vrienden.

Poetry was hem heel dierbaar. In zijn dagboeken kwam hij er steeds vaker op terug. In *Een mooie tijd om later te worden* o.a.: ‘...juni is altijd een waanzinnig drukke maand: veel (extra) werk voor het Instituut en - bovenal - natuurlijk ook Poetry International, waarover ik ieder jaar weer regelmatig aantekeningen wil maken, maar geen enkel jaar aan toe kom omdat ik er eenvoudig geen gelegenheid voor vind: een volle week lang ben ik van 's morgens half tien, tien uur tot 's nachts half twee er voor in touw en de ongeveer vijf uur slaap per nacht heb ik echt helemaal nodig. Weer een erg mooi festival...’

Kees werd in het festival bij heel veel betrokken. In 1975 was hij coördinator van het vertaalproject voor de poëzie in de Zuidafrikaanse talen. Hij hield er de vriendschap van de Zoeloe A.B. Ncgobo aan over, die in de plaats van Mazisi Kunene

was gekomen. Die had als balling de reis niet durven maken, omdat hij bang was bij terugkeer de Verenigde Staten niet meer binnen te mogen.

In de dagboeken van Kees worden vele namen van Poetry-deelnemers genoemd en achter die namen gaat vaak een echte vriendschap schuil: met de Roemeen Marin Sorescu, de Japanse Kazuko Shiraishi, de Pool Zbigniew Herbert, de Engelsman Charles Tomlinson, de Joegoslaaf Vasko Popa. Ze zochten hem op en namen hem in vertrouwen. Popa, zelf niet zo toegankelijk, verbaasde zich erover dat het vaak zo lang duurde voorda tje met Nederlandse collega's aan de praat kwam. Zelfs aan de onbijttafël lukte dat niet altijd. Met Kees en met Bert Schierbeek had hij die moeite niet. Van Brian Patten vertaalde Kees twee boeken, met Sorescu had hij grote plannen. Hij hield Liesbeth Ziedses des Plantes bij vertalingen uit Sorescu's poëzie. Toen wij, veel later, Seamus Heaney uit Dublin weer eens uitnodigden, was diens eerste vraag: Is Kees er ook?

Kees was en bleef een centrale figuur op Poetry. Jarenlang had hij als enige de sleutel van de drankkast. Na een hele tijd mocht mijn collega Joke Gerritsen, die in 1977 bij ons kwam werken, die wel eens overnemen. Tot in zijn laatste jaar heeft Kees zelf mijn glaasje ingeschonken.

Natuurlijk was niet alles even mooi op Poetry. Met sommige dichters had hij meer, met andere minder contact. De Duitsers lagen hem meestel niet erg, met als uitzonderingen misschien Enzensberger en Jürgen Becker. Ik heb het vaak geprobeerd, maar het is mij nooit gelukt om Kees op een reis naar Berlijn mee te nemen. Er kwam altijd iets tussen. Zelfs die ene keer dat hij wel wilde, toen moest hij onverwachts naar het ziekenhuis.

De arrestatie van Breyten Breytenbach in 1975 in Zuid-Afrika pakte hem hard aan. Wij wisten natuurlijk onmiddellijk dat dit niet goed kon aflopen en dat het iets heel langdurigs zou worden. Bij elke ontmoeting en elk gesprek vroeg hij weer naar Breyten. Ik wist vaak ook niet meer dan hij. Hij moet heel gelukkig geweest zijn toen hij in 1982 Breyten weer bij mij thuis kon ontmoeten.

Kees had te maken met ons tijdschrift DAM, Poetry International Documents met wellicht de sterkst denkbare editorial board: Breyten Breytenbach (al kon die dan in gevangenschap niets doen), C. Buddingh', Hans Magnus Enzensberger, Seamus Heaney, Octavio Paz, Vasko Popa en Edoardo Sanguineti. Een mooi en waardevol tijdschrift dat het maar twee nummers heeft uitgehouden. Te geringe verkoop.

Kees Buddingh' hoorde bij Poetry, zoals Geertjan Lubberhuizen er bij hoorde. We waren gelukkig toen er zoiets

als Poetry in the Park tot stand kwam, speciaal voor de culturele minderheden. We waren dat ook met onze tweetalige kinderboeken voor Turkse kinderen. Het eerste was van Fazil Hüsnü Dağlarca, aan wie ook al een vertaalproject was gewijd en van wie wij eerder een bundel ‘Hollandse kwatrijnen en andere gedichten’ hadden uitgegeven. Een even fantastische als lastige man. ‘Die Turk weet niet wat voor een Turk hij is,’ heeft Geert nog eens over hem gezegd, die zelf het vuur voor hem uit de sloffen liep.

Het deed ons allemaal pijn toen Adriaan van der Staay de Kunststichting verliet. Hans Keller werd voor (te) korte tijd zijn opvolger. Daarna werd het voor mij moeilijker. Kees stond mij bij in tijden van grote spanningen. Hij nam het altijd voor je op als hij je bedreigd achtte. Toch was hij even kwetsbaar als iedereen. Ik was blij met zijn hulp, maar al even blij als ik iets voor hem kon doen. Dat was niet altijd mogelijk.

We hebben geprofiteerd van de kennis en mogelijkheden van Kees en ook wel eens iets voor hem gedaan. Hij bleef doorgaan. In 1983 verzorgde hij de eerste landenavond die, hoe kon het anders, in het teken stond van de nieuwe Britse poëzie. Hij stelde de dichters voor: Dannie Abse, James Fenton, Philip Gross, Adrian Mitchell, Richard Murphy, Tom Paulin en Graig Raine. Alleen Mitchell en Murphy waren hier eerder geweest.

Domweg gelukkig in de Flipsezaal. Dat was Kees, zoals hij dat ook was op al die andere lokaties van Poetry: in de grote en kleine Doelenfoyer, in de dakfoyer, in de oude Schouwburg en op de nieuwe Maasbrug. Hij bleef de gastheer, op het festival en tijdens het jaarlijkse schoolreisje. Soms was hij druk aan het typen, dan weer was hij aan het zoeken in een woordenboek om toch maar weer voor mooie last-minute-vertaling te komen van een gedicht, dat niet was ingestuurd, maar nu toch broodnodig moest worden voorgelezen. Het manusje-van-alles Buddingh', zei hij wel eens, maar hij deed veel van wat er op zijn weg kwam. Er was altijd gelegenheid voor een spoedvertaling. Soms waren er andere vertalers die geholpen moesten worden. Dan was er weer een verslaggever of een criticus. Een andere keer moest er plotseling en overwacht een programma worden gepresenteerd. Kees deed het. Soms was hij heel moe. Ik heb het wel meegemaakt op een rustig moment dat hij zachtjes aan in slaap sukkelde. Het was hem gegund.

Maar iedereen ging ook naar Kees. De jongens, die de redactie van de tekstboekjes hadden en de proeven moesten corrigeren, vroegen hem als er iets niet duidelijk was. Er was altijd plaats aan zijn tafeltje. Ook voor de meisjes die de boodschappen moesten doen.

Kees kon met de meeste mensen goed overweg. Natuurlijk had hij zijn hebbelijkheden. Er waren de kleine ergernissen. Het laatste festival van Kees was om diverse redenen voor ons allemaal een lastig jaar. Er moesten moeilijke oplossingen worden gezocht om uit een impasse te komen. Maar het was ook het jaar, waarvan je achteraf zou kunnen zeggen dat vele vrienden nog een keer waren gekomen. Natuurlijk was het toeval, maar ze waren er: Lucebert en Tony, Leo Vroman en Tineke, Seamus en Marrie Heaney, Adrian Henri, Kazuko Shiraishi. En er waren, zoals elk jaar, nieuwe vrienden: Nicanor Parra uit Chili bijvoorbeeld. Vanzelfsprekend waren er de andere medewerkers en vrijwilligers: Remco Campert en Gust Romijn, Willem van Toorn en Ineke Holzhaus, Jan Eijkelboom en al de anderen, misschien

wel meer dan vijftig. Als geen ander kende Kees hen allemaal en had hij tijd voor hen. In hun midden was hij die keer nog domweg gelukkig, in de Flipsezaal. Dat denk ik maar.

René Stoute
Kent u Kees Buddingh'?

Een korte inleiding is wel op z'n plaats.

Maar eerst: de rituelen. Naast mijn werkstoel stapel ik de boeken die ik van Kees Buddingh' in huis heb. Dat zijn er niet zo gek veel; de vier dagboekdelen, de vijfde druk van *Deze kant boven, Gedichten 1974-1985*, het 'cassette-boek' *Een stem om niet te vergeten*, de door Buddingh' samengestelde *Encyclopedie voor de wereldliteratuur* en het *Spectrum citatenboek* Dan nog de studie van Ares Koopman (over wie later meer) betreffende de poëzie van Kees Buddingh' *Misschien schrijf ik straks nog wel een klein versje*, de beschouwing over *de nieuwe poëzie* in Gard Sivik 33 (nu er momenteel zowaar weer van enig leven in de dichtkunst sprake is, kan de geïnteresseerde lezer vaststellen dat Kees Buddingh' een hip te noemen kijk op de poëzie had, die bovendien ook vandaag de dag nog her en der een in slaap gesukkeld oog zou weten te prikkelen), de bundel *poëzie in carré*, teksten van de op die eerste trendsettende 'dichters-manifestatie' (1966) optredende dichters, onder wie ook Buddingh', en wat verspreide secundaire literatuur. Dit alles naast mijn stoel, om mij heen. Ook de brieven van Ares Koopman aan mij, waarin 'De Dordtse chinees' dikwijls ter sprake komt, en mijn eigen dagboeken. Foto's bestuderen, naar zijn stem 'om niet te vergeten' luisteren, denkend aan de mens en de schrijver die ik nooit persoonlijk heb gekend. De rituelen rond het 'in de geest van' Kees Buddingh' geraken... Een jazzplaat draaien of de theosophe Helena Patrovna Blavatsky raadplegen? Me dunkt, ik heb voor moeilijker keuzes gestaan. Madame Blavatsky kan het keukenkastje in, om daar koppen en schotels te 'materialiseren'. Nee, jazz moet het zijn. Maar wat? Die West Coast stuff waar Kees gedichten bij schreef heb ik niet. Een lekkere sax: Parker, Illinois Jacquet, Coltrane, Lester Young, Art Pepper?

'Time on my hands' door het Ben Webster Quintet (Oscar - altijd goed- Peterson piano en de strakke Ray Brown op bas) - Voor Kees, een wandeling door de jazzhemel, waar leven en dood niet bestaat en waar uiteraard langs de route volop gelegenheid zal zijn tot het lezen van prachtboeken, het genoeglijk kouten met dierbaren, het spelen van een partij schaak, het kennismaken met favoriete schrijvers, en het bedrijven van de poëzie.

Voor Kees, voor wie veel bleef 'verborgen', maar aan wie ook 'veel veel' werd 'geopenbaard', zoals bijvoorbeeld:

> de borsten van sophia loren
> de dood van bird en de geboorte van trane
> de laatste mode in ruimtekostuums.

Er zijn wel meer dode schrijvers en dichters (en ook nog vele musici, huisvrouwen, bouwvakkers, filmsterren, filosofen en sporthelden) die ik gekend, of ten minste enkele malen van nabij meegemaakt zou willen hebben, maar juist met Kees Buddingh' zat een kennismaking er op den duur dik in. Met Antonin Artaud niet, die is al jaren dood, net als Jan Arends (die zou ik graag eens zo'n vergadering van letterkundigen hebben zien verstoren), Du Perron (nodigt Kees uit mee te werken aan een nieuw tijdschrift) en Jack Kerouac - Buddingh' had 'gewoon' nog een jaartje of wat moeten blijven leven, wij zouden elkaar dan ik elk geval één keer hebben ontmoet.

Ik zei reeds: een korte inleiding is wel op z'n plaats. Het valt allemaal toe te schrijven aan mijn vriendschap met de eerder genoemde Ares Koopman, alias ‘De Arnhemse Link’, beheerder van Buddingh's literaire nalatenschap, kenner van diens werk, graag geziene gast in de Bankastraat en Buddingh's biograaf. Het is Ares (hier verder kortaf Koop genoemd) geweest die mij per brief, en mondeling, om de oren bleef slaan met citaten van en verhalen over de mij tot dan vrijwel onbekende Kees Buddingh'. En zoals dat hoort tussen vrienden, dwong hij mij gaandeweg toch op z'n minst eens kennis te nemen van hetgeen hem zo enthousiast bezig hield.

Ik las en leerde. Barbarber, De Nieuwe Stijl, ik wist daar niets van, ik verbaasde mij! Vooral *128 vel schrijfpapier* van K. Schippers en Buddingh' nam mij in voor deze Buddingh' die blijkbaar meer was dan een man van wie ‘men’ zei dat hij wel grappig kon voorlezen. ‘Informeer bij gelegenheid eens of het in orde is als ik een keer meega naar Dordt,’ vroeg ik aan Koop. Het zou ongetwijfeld geregeld zijn, ware het niet dat de dood er tussen kwam... Een abrupt halt aan het leven, een weemoedig stemmende bevestiging (het lachen vergaat ons soms) van nietigheid, en het vergankelijke dat in Buddingh's poëzie een belangrijk thema is; deze plotselinge dood lijkt óók ‘in de geest van’ Kees te zijn geschied. Het zette een laatste punt achter zijn vermoeden van *tijdelijkheid* waarin wij als het ware een poosje mogen meedoen, om daarna in oneindigheid te verdwijnen.

Schrijvers hoeven zich geen illusies te maken omtrent de eeuwigheidswaarde van hun werk: wij zijn net als andere mensen, wij zullen vergeten raken. Sommige boeken beklijven langer dan het gros, zij trotseren de tijdverslindende muil der vergetelheid, maar hoe dan ook, aan *alles* komt een eind.

Toch kan het geen kwaad zo nu en dan een handje uit te steken wanneer het er om gaat een jou sympathiek auteur ‘in the picture’ te houden, dacht ik zo. Wapenbroeder

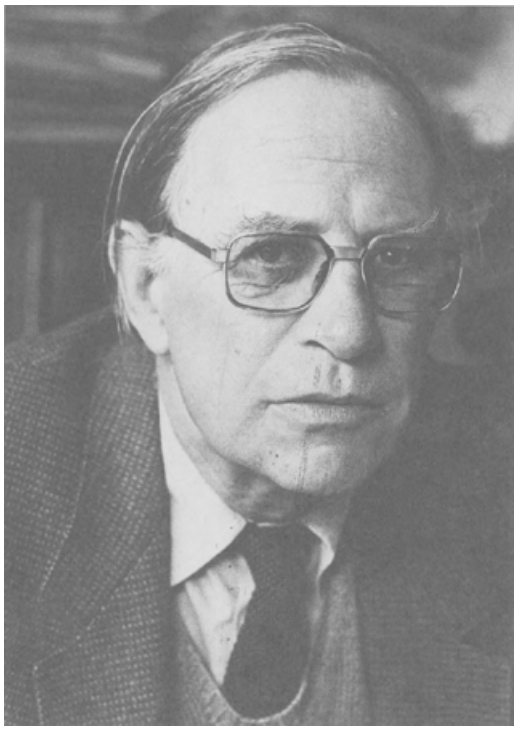


foto Fons Klappe

Koop is dezelfde mening toegedaan. Wij maken regelmatig ‘uitstapjes’, wij verrichten zeer gevarieerd veldwerk en doen daar verslag van. Onomwonden, koelbloedig en met een hart van goud. Volgens ons is er veel poëzie in de wereld!

29 april 1988 - ‘Kees Buddingh' dag’. Een vroege trein uit Amsterdam om volgens afspraak rond de klok van elf op het station Dordrecht te arriveren. In de (rokers)coupé *Zwarte lente* van Henry Miller gelezen en naar fraaie damesbenen gegluurd. Te verlegen om een jongedame te complimenteren met haar keuze voor een geraffineerd in haar panty verweven eikeltjespatroon. Altijd maar druk en in beslag genomen, vandaar waarschijnlijk de binnenkomst te Dordt gemist - kwamen wij over een spoorwegbrug? Nog net voor het fluitje klonk met reportagekoffertje op het perron gesprongen en aldus een gedwongen rit naar het saaie Roosendaal voorkomen. Rendez-vous met Koop in de restauratie Eerste Klasse. Puzzeltocht. Was de Eerste Klasse die met het uithangbordje waarop gekruist bestek, zo ja, dan moest het uithangbordje met kopje koffie de weg naar de Tweede Klasse wijzen. Alvorens te kiezen voor het bestek, eerst goed de wachtende en bewegende reizigers geobserveerd. Geen Koop te bekennen - exacte tijd: 11.06 uur. Etablissement betreden en in één oogopslag begrepen dat dit de afgesproken lokatie was; men kon er dineren in een apart gedeelte, er liep een kelner (dun snorretje, desondanks vriendelijk en voorkomend) in stemmig bruingeel uniform en het broodje kaas werd mij met vork en mes, op een bord geserveerd, inclusief garnering van wortelsliertjes en een schijfje zuur. Uit plichtsbesef bij de kelner geïnformeerd of ik mij in de goede klasse bevond, en inderdaad. Koop was laat, vermoedelijk een ‘aansluiting’ gemist, overkomt hem wel vaker.

Koffie en broodje genuttigd en onderwijl oren en ogen de kost gegeven. Links van mij zat een man onverstoorbaar biertjes te drinken, kletsend met de kelner die de nietszeggende conversatietoon met vaste klanten aardig beheerste. Bijkomstigheid: Koop had met Joop van Halen, een van de samenstellers van het cassette-boek, afgesproken dat hij ons om twaalf uur in de restauratie zou treffen, maar ik verkeerde in de veronderstelling dat hij er zou zitten bij onze entree. Was de bierman de Joop die ik nooit gezien of gesproken had? Afwachten.

De overige aanwezigen kwamen hoegenaamd niet in aanmerking; een man met een donkere bril en de gestreepte stok voor blinden of slechtzienden, een zwijgzame jongen met zwarte huid en een ongeveer zestigjarige man met pet, door de blinde en de bierman aangesproken met ‘Jantje’. Curieuze conversatie. Volgens bierman (het kon Joop niet zijn) had Jantje verkering met een meisje uit Den Haag - ‘O ja?’ zei de kelner, en Jantje stak een onbegrijpelijk betoog af. De blinde knikte, bierman dronk nog een biertje uit en vroeg zich hardop af hoe die Jan aan de vrouw was geraakt. Benauwend sfeertje, Koop bleef maar weg, hij maakte er een potje van.

Luchtje scheppen op het perron, voor de zekerheid gecontroleerd of hij niet tóch in de Tweede Klasse zat. Inrichting aldaar beduidend eenvoudiger, trefpunt voor buitenlandse werknemers en de meer sjofele clientèle, hetzelfde broodje kaas kreeg je er waarschijnlijk in een servetje opgediend. Uiteindelijk stapte Koop even na het middaguur uit de trein. Na zijn relaas stelden wij vast dat het met de spoorwegen niet zelden flink tegen kon zitten. Terug naar de restauratie, bierman bestelde juist een nieuw glas pilsener. Wegens ons op dat moment onbekende oorzaken, wachtten wij tevergeefs op Joop die ons zou vergezellen bij de trip door het Dordrecht van

Kees Buddingh'. Heel chic een geschreven missive en Joops signalement bij de kelner achtergelaten. De batterijen van mijn cassetterecorder bleken leeg, soepel schakelde ik over naar het in aanslag houden van pen en notitieboekje. Wij waren er klaar voor!

Kees was nog geen twee jaar dood, ondertussen was er een plein in Dordt naar hem vernoemd, maar leef de zijn naam, en vooral zijn werk, nog bij de ‘gewone’ man en vrouw in de straat? Wij gingen dit eens haarfijn uitpluizen. Ons draaiboek voorzag in een rondgang langs tal van bezienswaardigheden die op de een of andere manier iets met Kees te maken hadden. Op weg naar Buddingh's geboortehuis hielden wij halt bij een Vispaleis aan de Reeweg. Enigszins wee van het oponthoud op het station, bestelden wij twee lekkerbekjes bij een giechelend toonbankmeisje. Het Vispaleis riep bij Koop herinneringen op aan een uit zijn IJmuidense jeugd stammend verkooppunt van zeebanket, dat zich bediende van de wervende kreet ‘Willem van Es, je adres!’. Verzadigd en verkwikt hervatten wij onze missie.

De biografie van de schrijver/dichter vermeldt dat Cornelis (roepnaam Kees) Buddingh' de dato 7 augustus 1918 geboren werd in de Riouwstraat 73 rood, thans 47 zwart. De bovenverdieping huisvest volgens het naambordje tegenwoordig ene O. Rambaran; een naam met een opwindende klank, waarbij ik de tot vrolijk dansen nodigende calypso's van The Duke of Iron en Lord Kitchener fantaseerde. Het benedenhuis stond leeg, leek onbewoond, bood rommelige aanblik. Wij beraadslaagden kort en besloten de huidige bewoner *niet* lastig te vallen met bizarre vragen in de trant van: ‘Mogen wij even in uw slaapkamer kijken, d'r is daar ooit een schrijver geboren.’

Twee individuen die zich verdacht voor het pand ophielden - ‘Bouw- en woningtoezicht beslist dat al deze panden nog deze week tegen de vlakte gaan’, zei ik, en noteerde iets in m'n boekje. Koop gidste, laat hem maar schuiven! Op het Vogelplein, hoek Bankastraat, zit groenteman Wervenbos. Goeie stek voor een groente- & fruithandel, maar overigens niet direct interessant binnen het kader van ons onderzoek. Een naam die wél in Kees z'n dagboeknotities voorkomt, is die van sigarenmagazijn Wim Bogers. Een paar huizen van de hoek af blijkt deze winkel nog steeds gevestigd aan het Vogelplein. De tijd heeft evenwel ook hier niet stilgestaan, het is ‘Wim Bogers en Zoon’ geworden. Wij traden binnen. Kees kocht in deze winkel zijn

sigaren, de Mantanzas en ook wel de Danneman Pierroeta. Hij kwam er vaak, dagelijks zelfs: ‘Een dag uit vele. Vanmorgen kwart voor negen opgestaan, na het ontbijt, als elke ochtend, bij Wim Bogers de Volkskrant gehaald.’ (een dagboeknotitie d.d. 9-12-1970)

Wij maakten ons bekend als ‘Stoute en Koopman van De Nieuwe Manier’. Wim Bogers junior - want hij was het - wilde weten wat dat betekende, die nieuwe manier, enzo. Omwille van de bondigheid omschreven wij dit fenomeen als een ‘literaire bende’, op pad met de vraag: ‘Kent u Kees Buddingh'? Heeft u hem nog meegemaakt in de zaak?’ Ja, de zoon kende Kees, trouwe klant, markante verschijning in heel Dordrecht. Dat zijn vader in de dagboeken figureert wist hij wel, hij had het al eerder van anderen gehoord, maar van lezen was het nooit gekomen. Op ons verzoek reciteerde hij een gedicht van Buddingh', althans de eerste regels van de ‘Blauwbilgorgel’. Koop zag streng toe op de juiste tekstweergave, corrigeerde waar nodig. Ik schafte mij een Luxor Map aan, inhoud: 10 vel Prima Houtvrij Papier, alsmede 10 stuks Prima Enveloppen (fl. 1,75). Een nuttig gesprek met de behulpzame tabaksverkoper leerde ons alles over Kees z'n ‘rookgedrag’, en volgens W. Bogers jr. kon je rustig stellen dat Kees Buddingh' in zekere zin nog leefde en niet nu al vergeten was. Integendeel, Kees zou bij wijze van spreken zó weer binnen kunnen stappen, vragend om zijn krant en zijn sigaren... Wij moesten weer verder. Zouden wij, nu we toch zo vlakbij waren, belet vragen bij dé vrouw in Kees z'n leven, Stientje? De verleiding was groot, het leek ons evenwel beter eerst de stad te doorkruisen en de Bankastraat als eindpunt van de route te beschouwen.

Voor mij was dit de eerste keer dat ik het oude Dordt bezocht en ik kon niet anders dan verzuchten hoe eeuwig jammer het was dat Kees ons nooit meer op een dergelijke wandeling kon vergezellen. Hij zou er bij geweest moeten zijn, vertellend over zijn eiland ‘dat sinds lang geen eiland meer is’, hij zou ons hebben kunnen wijzen waar zijn eerste lagere school gestaan heeft, want Koop raakte het spoor bijster. Wij hadden de juiste straat te pakken, namelijk het Kasperspad - genoemd naar Caspar Jorisz. van Neurenberg, een garenbleker - maar de school, of resten daarvan, bleef onvindbaar. Niet echt een ramp, aangezien Kees al na een jaar verkaste naar een andere, een ‘bijzondere’ school, ‘School Stek’ geheten. Dat neemt niet weg dat wij aan half werk een broertje dood hebben, men is razend reporter *of* men blijft thuis.

In de straat (arbeiderswoningen) spraken wij met twee midtwintigers, een man en een vrouw. Zij stond in de deuropening, hij op de stoep, een tweede man was op het dak van hun huis bezig - ‘Kent u Kees Buddingh'?’

De man antwoordde: ‘Hij was een tekenaar, ofzo, hè?’ De vrouw wist niet wie wij bedoelden. Koop vroeg naar de school, kwamen we ook niet helemaal uit. Evengoed gezellig staan praten, zo wist de man bijvoorbeeld weer wél dat Kees supporter was van voetbalvereniging DFC. Vriendelijke mensen. (Ik zou die dag meerdere malen de vriendelijkheid van de Dordtenaren constateren. Op zoek naar Kees kon ik me voorstellen dat hij zijn ‘eiland’ zo gemoedelijk vond.) Verder maar weer. Praatje met een meneer verderop in de straat. Een bewoner van de Wilhelmina Stichting, een bejaardenhof. De meneer rustte geenszins op zijn lauweren, hij kluste nog hier en daar, was in de weer met zijn bestelwagen. Koop verzorgde het diepte-interview, in de tussentijd bekeek ik de gevel en las de spreuken aan weerszijden van het toegangshek. Aan de linkerkant, onder een gebeeldhouwde afbeelding van twee figuren die ik niet zo gauw kon ‘plaatsen’ en waarvan de

symboliek mij niet duidelijk werd, maar ongewijfeld verband hielden met de woorden: ‘Ontbloeiend aan de moederschoot, wordt 't kind in 's levens opgang groot’, en rechts onder een soortgelijke figuratie: ‘Na jaren vol van arbeidslust, breng' ouderdom verdiende rust’. Een blik door het traliehek onthulde een prachtig hof, een tuin met bloeiende bomen, vogelgetjilp, een bronzen tuinbeeldje, een tafel met stoelen onder het lover. De volkomen ‘verdiende rust’, perfect voor op een ansichtkaart. Naar het bouwjaar van de gevel kon ik slechts gissen - de jaren dertig? Geen tijd om lang te mijmeren, wij hadden meer te doen. Tijdens het oversteken van een braakliggend terrein (spelende kinderen en een loslopende hond) begon ik zo zoetjes aan te verlangen naar een *snorfiets*, of een dergelijk transportmiddel. Er staat nergens geschreven dat de veldwerker alles te voet moet verrichten. Soit. De zon scheen, wat zouden wij klagen?

‘Kijk,’ zei Koop, ‘daar fietst Bouke IJlstra, beeldend kunstenaar, komt ook in Kees z'n dagboeken voor.’ Wij liepen door een straat die Kromhout heette, passeerden het arbeidsbureau en een groepje mannen, op de trappen van een gebouw zittend in gesprek met elkaar, flesjes bier in de hand. Een meter of wat van het groepje vandaan leunden wij tegen een vensterbank om een sigaret te rollen. Een van de oude mannen kwam naar ons toe, een zwerver van het oude, romantische type. Zijn verweerde kop begroeid met een door de nicotine niet meer wit te noemen baard. Of wij soms een slaapplaats zochten, in dat geval waren wij namelijk te laat om nog naar binnen te mogen... De man bleek het over een opvangcentrum voor onbehuisden te hebben. Beleefd legden wij uit dat wij over een keurige woning beschikten en 's nachts in de bedden van onze respective echtgenotes werden verwacht. Hij bekeek ons zoals men vroeger de Siamese Tweeling op de kermis bekeek. Van Kees Buddingh' had hij nog nooit gehoord. De man beweerde een Engelse zeeman te zijn, nooit kunnen aarden aan de wal, aan de zwerf geraakt - ‘Tussen vier muren zitten, da's niks voor mij.’ Pogingen van onze kant om meer te vernemen over zijn vagebondisme, verzandden in spraakverwarring:

‘U bent dus een echte hobo?’ ‘Wat, een homo? Ben je belazerd, ik ben geen homo!’

Om hem een hart onder de riem te steken merkte ik op dat de ergste kou voorbij was, een omstandigheid die hem als dakloze toch welkom moest zijn. Alweer mis, want: ‘Kou is niet erg, maar regen, dát is erg.’

Wij zeiden gedag en vulden de komende minuten met het

vertellen van anekdotes over zwervers en andere randfiguren, die wij ons plotseling herinnerden.

‘School Stek’ bleek ook al weggerenoveerd. Kees kreeg er zijn basisonderwijs ‘in de schaduw van de Dordtse gevangenis’, een ambiance die hem kennelijk niet bedrukte, getuige zijn opmerking dat de school voor hem nooit een gevangenis is geweest - ‘Ik heb me er altijd best thuis gevoeld’. Het eerste fundamentele verschil tussen Kees en mijzelf, ik haatte de school die voor mij wel degelijk een soort gevangenis was. De Dordtse bajes werd een aantal jaren geleden afgebroken, om plaats te maken voor een modern gerechtsgebouw.

Daar in de buurt hielden wij een straatinterview met een meneer die er eens goed voor ging staan... ‘Kent u Kees Buddingh'?’ Nou en of hij die gekend had, zeer goed zelfs! Eindelijk beet, dachten wij... ‘Heeft u misschien bij Kees op school gezeten?’ ‘Nee.’ ‘Heeft u dan wellicht ook t.b. gehad en met Kees in hetzelfde sanatorium gelegen?’ ‘Nee, dat niet.’ ‘Heeft u samen met Kees voor DFC gevoetbald, of ooit een partij schaak met hem gespeeld?’ Nee, de meneer kwam uit voor S.S.W. (Steeds Sterker Worden, of Steeds Slechter Worden, al naar gelang de positie op de ranglijst) en aan schaken deed hij niet... ‘Kende u Kees bijgevolg misschien in zijn hoedanigheid van oprichter van de Dordtse jazzliga?’ ‘Nee, nee hoor.’

Hoe wij ook ons best deden, het bleef tobben. Nooit een boek van Buddingh' gelezen, nee, zelf niet in de kunst actief, nee. Wel had hij Kees dikwijls door de binnenstad zien lopen, de meneer stak bij die gelegenheid altijd een groetende hand op... ‘Buddingh' was een bekende Dordtenaar, net als de dichter Jan Peereboom.’

Omdat gezelligheid troef was lieten wij Jan Eykelboom voor die ene keer maar Peereboom heten. Trouwens, wij zouden ongetwijfeld Jan Eykelbooms dichtregel ‘Wat blijft komt nooit terug’ - aan de uiterste rand van de kade aan het Groothoofd in het plaveisel gebeiteld - in ogenschouw gaan nemen. Dat dit programma-onderdeel wegens tijdgebrek zou komen te vervallen, konden wij op dat moment niet weten. Terwijl bij mij de benen en vooral de rug zich lieten voelen, legde Koop de zweep er nog eens over. Op naar Pictura! Door de poort van de Munt, een smalle steeg tussen oude stadswallen en de nieuwbouw van een muziekacademie? (in de gauwigheid niet kunnen verifiëren) Half in draf hoorde ik leerlingen de eerste schreden op het wankele pad van die verduivelde, puike jazz zetten. Wat een dag! Alles paste, nergens wrong het, ik hield het voor mogelijk dat Kees ons geamuseerd gadesloeg. Hoe zou een ontmoeting tussen ons verlopen zijn? Wat zou hij van mijn werk gevonden hebben, en zouden wij als *mensen* elkaar iets te vertellen hebben gehad, zou het tussen ons hebben ‘geklikt’? Wie kon het nog zeggen? Hij schreef, ik schrijf, hij maakte collages, ik maak collages, hij leed frequent aan spitaanvallen (‘op de vreemdste momenten/ is het weer of een onzichtbare reus/ mij plotseling in tweeën knakt’), ik weet wat rugpijn is. Er zijn schrijvers op grond van minder overeenkomstigheden bevriend geraakt, maar ook als hij mij een lulhannes zou hebben gevonden, dan had ik hem toch graag een keer de hand gedrukt...

Teekengenootschap Pictura, opgericht 1774, beschermvrouwe H.M. de Koningin, Voorstraat 190-92. Een ‘Buddingh'-plek’ pur sang, dit Kunstbolwerk. Statig pand (binnen en buiten onlangs in de verf gezet en geheel ‘opgeknapt’), ooit eigendom van een achttiende-eeuwse kunstschilder die het aan de gemeenschap schonk op voorwaarde dat het gebouw voor de kunst behouden zou blijven. Schilders, tekenaars

en beeldhouwers huren er nu voor een schappelijke prijs een atelierruimte. Kees, zo leren wij uit zijn dagboeknotities, had er een werkkamer op de tweede verdieping. Het is mij niet duidelijk geworden in welk jaar hij die kamer betrok, maar in elk geval noteerde hij op 11 december 1967: ‘Een afschuwelijke kou, de laatste dagen. Mijn werkkamer in Pictura is 's morgens als een ijskelder. En de schoorstenen zijn er zo gammel, dat ik de kachel 's nachts niet durf te laten doorbranden: je weet nooit wat er gebeuren kan.’ Op 24 augustus 1971 hield hij het daar voor gezien, nadat hij de werkkamer al eerder min of meer had ‘weggegeven’ aan de schilder Piet Hardenbol, ‘die thuis alleen de badcel had om in te schilderen’. Kees vond een nieuwe kamer in het voormalige ‘leprooshuis’, een dependance van het Dordtse archief. Wij dienden ons aan bij Pictura en kregen toestemming Buddingh's oude werkhok te bezichtigen. De grote opknapbeurt wiste alle sporen uit die wij nu zo graag hadden besnuffeld; het rook er naar verf en Spic & Span, spullen stonden er niet in die ontluisterend lege kamer. Toen Kees er wegging vond hij het ‘geweldig vermiezerd’ en ‘een tikje aggenebbisj’ en, alsof het leven bij wijlen niet treurig genoeg was, sprongen er bij zijn afscheid ook nog drie vlooien over zijn broek! Van ongedierte zullen de huidige huurders geen last hebben. Kunstschilder Cees Boer legde de laatste hand aan zijn atelier en toonde zich tevreden. Buddingh' was van voor zijn tijd, maar uiteraard kende hij Kees zoals de meeste Dordtenaren hem kenden: als ‘markante verschijning, een begrip’.

De honger begon ons parten te spelen. Wij verlangden naar een eenvoudige uitsmijter, een kopje koffie en Koop bliefde wel een glas bier. Speurend naar een geschikte cafetaria, wipten wij nog even aan bij boekhandel ‘De Bengel’, waar men zich lange tijd had mogen verheugen in Kees z'n klandizie. Voor een prikkie Kenneth Patchens *Het dagboek van Albion Moonlight* gekocht en van boekhandelaar Cees Groesbeek een waanzinnige foto van Charles Bukowski met vriendin (flink in de lorum) cadeau. Ach Kees, eerlijk waar, het was een memorabele dag, een *mooie* dag!

Eigenlijk waren we nog niet eens op de helft van ons traject en eigenlijk lag het in onze bedoeling na een korte stop in het antiquariaat de rest van het schema af te werken. Het leuke van schema's is nu dat je ze in de soep kan laten draaien - flexibiliteit en improvisatie, daar gaat het om. En blijven kijken, notities maken, maar vooral: *blijven kijken*.

Het is het onomstotelijke gelijk van Brilsmurf, die ooit concludeerde: ‘Schoonheid zit in het oog van de kijker.’ Een onverwachte wending, zeg maar gerust een regelrechte verrassing, wachtte ons in antiquariaat ‘Oud-Dordrecht’. In dit paradijs voor de liefhebber van oude, sinds lang uitverkochte of gewoon tweedehands boeken, troffen wij niet alleen de sympathieke eigenaresse Bertje Kooyman, maar ook was daar plotseling Stientje! Stientje van Vuren, de weduwe van Buddingh', Kees z'n ‘vleesgeworden Muze’ (‘dit is mijn Laura, dit mijn Beatrice.’), de vrouw die hij in sonnetten en dagboeknotities heeft bezongen, de vrouw die vanaf 1950 tot aan zijn overlijden in 1985 letterlijk veel ‘lief en leed’ met hem heeft gedeeld. Bertus Aafjes schijnt eens tegen Kees gezegd te hebben, doelend op de jonge Stientje: ‘Als ik zo'n vriendin had, schreef ik nooit meer één regel poëzie.’

Het was, en dat is het nog steeds, mij een voorrecht de vrouw achter de man, achter het werk, te ontmoeten. Op zoek naar sporen van Kees, kwam ik hem het meest nabij in mijn kennismaking met Stientje. Een persoonlijkheid, geen ‘de vrouw van...’ type, een *charmante* vrouw. Zij en Kees moeten veel van elkaar gehouden hebben, dat maakt zo'n overlijden dubbel droevig, en tevens is de herkenning van die liefde, de betekenis die ze voor elkaar koesterden, de belangrijkste impressie die ik van deze dag mee naar huis nam. En geloof mij, het hoofd én het reportagekoffertje zaten propvol bij het verlaten van Dordrecht!

Men kan cynisch en neerbuigend doen over begrippen als ‘gezellig’ en ‘genoeglijk’, omstandigheden waar Kees, die nu eenmaal niet zo nodig de wijde wereld in moest, zeer op gesteld was. Men kan Buddingh' het etiketje van ‘nonsens-dichter’ opplakken (de mensen kunnen de gekste dingen beweren over schrijvers en hun oeuvre), ik echter heb geen zin om me daar in te verliezen. Goed, ik heb me bij het lezen van zijn dagboeken ook geërgerd aan de lange opsommingen van cricketwedstrijden en schaakpartijen, niet omdat ik van mening zou zijn dat dergelijke onderwerpen niet beschreven kunnen worden, maar omdat ik niks van cricket en schaken snap. De huiselijkheid van Buddingh', soms op het kneuterige af, is een in zijn werk terugkerend motief waarvan men zeggen kan: ja, zo was Kees. Het hoorde bij hem, en zo is het goed. Ook voor Buddingh' was er veel poëzie in de wereld en die wereld heette toch voornamelijk Dordrecht, het dagelijks leven met zijn vrouw, zijn kinderen, zijn vrienden en zijn poezen. Wie op zoek gaat naar de dichter C. Buddingh' komt uit bij de mens Kees Buddingh', een mens door Simon Vinkenoog bedicht:

> Die liefdevolle mens
> die dichter bij de gratie
> van het onvertogen woord
>
> dat eenieder toebehoort.
> In iedere regel
> leeft Kees Buddingh' voort.

Wij bleven plakken in het antiquariaat, hoorden de verhalen over het plezier waarmee Kees, enige malen per week, het boekenparadijs binnenstapte en dan plaats nam aan de tafel achterin de zaak. Glaasje whisky, een sigaartje, pratend met de klanten en met ze afrekenen; hij deed dat graag, hij zat daar lekker. Voor Bertje Kooyman blijft de vriendschap met Kees eeuwig een dierbare herinnering, zij hoeft niet naar zijn getekende portret aan de wand te kijken om nog precies te weten wie en hoe hij was.

Voor mij honderd keer liever een dichter die ook mens en vriend was, dan een dichter die in al zijn poëticale glorie uitsluitend op papier bestaat, en in werkelijkheid een ploert bleek!

Voor wij er erg in hadden liep het tegen de klok van zessen. De zaak ging sluiten, Stientje was alvast naar huis gegaan en zou ons een ‘eenvoudige maaltijd’ bereiden. Uit de duizenden boeken viste ik een stel formidabele koopjes, waaronder de eerste druk van Vinkenoogs boek over Karel Appel. Het kon gewoonweg niet op die dag, de gemiste bezienswaardigheden namen wij voor lief, de rest kwam een volgende keer wel aan de beurt.

Wij liepen de kortste weg naar de Bankastraat, gebruikten een verversing bij Kees z'n oude schaakvriend Roel Leentvaar, zijn vrouw Els en hun kinderen, om tenslotte ‘moe maar voldaan’ (en uitgehongerd) bij Stientje onze ‘Buddingh'-dag’ stijlvol af te ronden.

Kees, jij ‘oude Chinese boer’ in je ‘kleine zwarte gat’, er valt nog veel meer over onze tocht te vertellen, maar je weet hoe het is met artikelen bestemd voor literaire tijdschriften, je zit vast aan een beperkt aantal pagina's. Kees, jij schreef ooit, naar aanleiding van de voetbalwedstrijd Ajax-Fehnerbahce, ‘de televisie is toch wel een grote aanwinst in het leven van de mens.’

Ik, op mijn beurt, wil in dit gestroomlijnde tijdperk van tekstverwerkers en P.C.'s, besluiten met een fragment uit mijn dagboeken- 10 februari 1988: ‘Soms denk ik aan Kees Buddingh', ik zou hem graag hebben ontmoet, en dan denk ik aan de sportliefhebber die hij was; hij zou de zegeningen van kabel- en sateliettelevisie juichend hebben begroet! Het cricket, golf, snooker, al die curieuze Engelse sporten, misschien zou het kijken naar Amerikaans worstelen, of basketball, de opmars van het Nederlands volleyball team volgen, en hij zou zich zeker vergenoegd (en ik met hem) in de handen hebben gewreven bij het naderende Europese voetbalkampioenschap, met sinds jaren weer een sterk Oranje - Buddingh' zou niet voor de buis zijn weg te slaan!’

Voor Kees, een wandeling door de jazzhemel, waar ook Chet Baker zich in de nacht van 12 op 13 mei 1988 heeft vervoegd... ‘Time on my hands’ fluistert Ben Webster, en Kees antwoordt zachtjes lachend: ‘met aktentassen vol duisternis/ wandelen wij in een meshelder licht.’

Ron Elshout
Aandacht voor het Teniersplein

Rutger Kopland de P.C. Hooftprijs 1988. Reden genoeg om zijn werk nóg eens te herlezen, alsof dat toch al niet gebeurde. Van het een komt het ander, dus ook de artikelen over zijn poëzie nog maar eens.

De uit vier gedichten bestaande reeks ‘Schilderij’ uit de bundel *Al die mooie beloften* (1978) wordt besproken in twee van die artikelen.

T. van Deel schreef erover ‘Een gedicht schilderij’ (Tirade 269, oktober 1981). Van Deel besteedt veel aandacht aan het schilderij zelf en de interpretaties daarvan (De Bom, Gilliams): ‘De Teniersplaats draagt er de sporen van dat het een afsluiting is (van een periode waarna de Braekeleer een lange tijd niet zou schilderen, RE), het is een doek zonder perspectief, het is de uitdrukking van een staat van immense vereenzaming.’ Volgens sommigen is het (dan ook) een sterk autobiografisch schilderij; als argument daarvoor wordt onder andere aangevoerd dat het raam het raam is van de Braekeleers atelier.

T. van Deel interpreteert de reeks in bovengeschetste trant, daardoor is het niet verwonderlijk dat hij zegt: ‘Kopland heeft met zijn reeks gedichten een poëtische bijdrage geleverd aan de receptie van de Braekeleer die dieper doordringt in de ware aard van dit werk dan menige officiële kunstkritiek.’

Hoewel Van Deel op zeker moment schrijft 'de aandacht voor de vrouw slaat tenslotte naar binnen en de vraag aan haar: ‘Wie ben je’ wordt identiek aan de vraag: ‘Wie ben ik’’, legt hij in de opmerkingen over de reeks het accent op de leegte. In de slotzin van zijn stuk staat te lezen, dat de vrouw bij het venster en de beschouwer van het schilderij *beiden verziekt zijn* (cursivering van mij, RE; ik ben het vooral met dat ‘beiden’ niet eens) door de onbeweeglijkheid van het uitzicht. Van Deel beschouwt Koplands regels ‘achter geheimen/ is geen brein, geen hart, daar is niemand’ als een *conclusie en* het schilderij als een equivalent ervan.

Dat ik bij het lezen van Koplands gedichten, met name ook ‘Schilderij’, andere accenten leg dan Van Deel zal nog wel blijken, eerst volgt nog een citaat dat laat zien wat Van Deel centraal stelt:

> De thema's intussen van ‘Schilderij’ - de onbezieldheid van de werkelijkheid, het tot op een pijnlijk bot moeten terugnemen van alle projecties en het vervolgens als problematisch ervaren van de relatie met de ‘wereld’, de ‘ander’ inbegrepen - die thema's zijn het waar het in Koplands huidige poëzie naar mijn indruk om gaat.

‘Schilderij’ komt naast andere gedichten ter sprake in een stuk van J. Bernlef: ‘De utopie van het moment’ (Raster 32). Bernlef legt de nadruk op de ontwikkeling van Kopland naar een dichterschap dat zich meer en meer bezighoudt met ‘taalprocessen’. Een citaat:

> Het Koplandse gedicht was veranderd van een registratie van herkenbare feiten en situaties tot een moeizaam contemplatief tasten, een schuiven met woorden die elkaar onderbouwden of ondergroeven of dat soms tegelijkertijd deden. Van gesloten, fraai doorgekomponeerde eenheden

> waren Koplands gedichten veranderd in onopgeloste processen. Ze waren van antwoorden tot vragen geworden.

Enigszins jammer vind ik dat Bernlefs artikel op twee gedachten hinkt, enerzijds beoogt het blijkens de ondertitel te handelen ‘over de poëzie van Rutger Kopland’, anderzijds is het een polemisch stuk, gericht tegen het dubbelnummer over poëzie van Maatstaf (nr. 6-7, 1983). Koplands poëzie wordt als het ware gebruikt om zich tegen de

in Maatstaf uitgesproken stellingname af te zetten. Gevolg hiervan is dat Bernlef ‘Schilderij’ vooral op het gebied van de zgn. ‘tekstwerkelijkheid’ (een Raster-thema) wil interpreteren: ‘Kopland gebruikt dit thema van de Braekeleer om zijn eigen, veranderde positie ten opzichte van een *gedicht* (cursivering van mij, RE) en werkelijkheid weer te geven.... Van een eenvoudige relatie tussen werkelijkheid en taal is geen sprake meer.’

Rutger Kopland
foto Hans Vermeulen

Over wat Bernlef hier opmerkt heb ik twijfels: alsof het eerdere werk van Kopland zó eenvoudig was met al die paradoxen en de ironie. Daarnaast: in ‘Schilderij’ is wel degelijk (ook) sprake van een ‘eenvoudige’ relatie tussen werkelijkheid en taal, immers - de reeks roept middels beschrijvingen het schilderij van de Braekeleer voor ogen. Eerder vind ik voor de gedichten van Kopland gelden wat deze naar aanleiding van een gedicht van juist Bernlef opmerkte: ‘De eenvoud van het taalgebruik contrasteert scherp met de complexe inhoud.’ (WNT, 1985). En juist om deze inhoud gaat het me nu.

Bernlefs globale bespreking daarvan levert wel een ander inzicht dan dat van T. van Deel; wat Bernlef over de vorm zei (van doorgecomponeerde eenheden naar onopgeloste processen) is met zijn interpretatie te verbinden: de slotvraag ‘Wie/ ben je, wie ben je.’ is ook een breder gestelde vraag. Het is een vraag die de dichter aan zichzelf en aan zijn lezer stelt.

Inmiddels hebben we twee zienswijzen op de reeks, nog maar eens gaan waar de woorden gaan, waarbij opmerkingen uit beide artikelen uiteraard verdisconteerd worden. Wanneer men de hele reeks overziet kan men vaststellen dat de vier gedichten geen ‘doorlopend verhaal’ vormen, maar te zien zijn als steeds hernieuwde pogingen het schilderij te benaderen. In een interview (opgenomen in T. van Deels *De komma bij Krol*) zegt Kopland:

> De reeks geeft aan dat je steeds weer probeert iets onder woorden te brengen wat heel moeizaam onder woorden te brengen valt, er gaat meer tijd overheen. In reeksen als bijvoorbeeld ‘Schilderij’ of ‘G’ zie je dat iedere keer weer opnieuw het probleem wordt aangevat, in de trant van laten we nog eens proberen te zeggen waar het over gaat. Dat wordt dan bijna ook het thema van de reeks. Eén gedicht, een afgerond gedicht op

> een pagina geeft vaak ten onrechte een indruk van afronding, meer dan het nodig heeft en dan mag.

Het lijkt er overigens op dat de ondernomen pogingen inderdaad weinig succesvol zijn, want ze werpen geen wezenlijk ànder licht op het schilderij (of preciezer: althans op het uitzicht over het plein), hetgeen mag blijken uit het feit dat in de beschrijvende fragmenten weinig verandering te bespeuren valt; steeds is er sprake van bijvoeglijke naamwoorden in dezelfde sfeer, die weinig positief aandoet:

I: benauwde schemer, grijze hemel, lege plein, vervallen huizen;
II: huizen met blinde vensters, verlaten plein, lege verlangen;
III: lege plein, uitgebloeide stad;
IV: grijze hemel, grauwe huizen, lege plein.

De vrouw die op het schilderij zichtbaar is, wordt in I 'aangesproken' met *Lief*. Lezers van *Een lege plek om te blijven* (1975) weten dat een van de thema's waar Kopland zich in die bundel mee bezighield handelde om 'relaties'. Een thematiek die ook in *Al die mooie beloften* een grote rol speelt. De parallellen tussen 'Schilderij' en 'G' liggen voor het oprapen; allebei pogingen tot gesprekken, uitmondend in bijna-monologen.

Behalve dat het woord 'lief' die thematische lijn aangeeft, lijkt me duidelijk dat door de keuze van juist dat woord de betrokkenheid van de 'ik' daardoor die van de lezer groter wordt.

Kopland laat in de eerste strofe - en eigenlijk in de eerste regel al - zíen hoe de beschouwer van het schilderij zijn eerste reactie onmiddellijk moet bijstellen: eerst denk je 'vredig tafereel', maar meteen daarna zie je om 'wat voor een vrede het gaat': benauwde schemer, etcetera, enfin: zie hierboven.

Van 'lief' is het gezicht niet te zien en haar handen liggen lusteloos 'alsof ze een brief hebben gekregen,// maar niet hebben opengemaakt,/ en dat ook niet zullen doen.' Kopland gebruikt hier een nogal functioneel enjambement, de regel over de brief suggereert even dat er een vorm van communicatie mogelijk is, maar na de witregel komen de slotregels die hard met die mogelijkheid afrekenen des te pregnanter uit. Bijna iedere mogelijkheid tot contact is afgesneden: haar aankijken is onmogelijk, brieven worden niet gelezen; 'lief' is onbereikbaar 'ver voor mijn tijd' - niet voor niets wees ik er op dat de reeks in wezen bestaat uit monologen. 'Ik' kan er weinig meer aan doen dan toegeven aan de magere vorm van contact die nog wel toegestaan is: méékijken. Het uitzicht is weinig belovend, wat sterk met de houding van de vrouw overeenkomt: wat ze ziet, zo zal ze zich wel voelen.

De Don Quichot-achtige houding van de ik-figuur uit 'Vermeer: Gezicht op Delft' (uit: Willem van Toorn, *Een kraai bij Siena*) is Kopland in deze reeks geheel vreemd. Van Toorn schrijft: 'Tk maak je hierin aanwezig.' T. van Deel wijst ook op zijn dichterlijke almacht, wanneer Van Toorn belooft dat hij vannacht zeker één van de regenten bij de joffer zal laten slapen. 'Driehonderd jaar hiervandaan' is in het gedicht van Van Toorn een poëtisch te slechten grens, 'ver voor mijn tijd' is bij Kopland een niet te doorbreken barrière. Een niet onaardige bijkomstigheid in dit verband vormen de meisjes van Vermeer: (dialectisch ten opzichte van de Braekeleer) zij hebben iets om handen, lezen dan wel schrijven brieven(!) of kijken je aan.

Het tweede gedicht zet in met een tijdsbepaling die me niet zonder betekenis lijkt: *avond* - niet een veelbelovende ochtendschemer, zodat we de hele dag nog voor ons hebben. Avond klinkt als een eindpunt, het bijvoeglijk naamwoord ervoor, 'lauw', zou natuurlijk alleen kunnen slaan op de temperatuur, maar minstens evenzeer speelt toch de figuurlijke betekenis 'niet krachtig, niet ijverig' mee. Opnieuw wordt vastgesteld dat 'lief' geen gezicht heeft, ze krijgt het ook niet. Het lijkt me een niet onbelangrijk gegeven in een bundel waarin 'het gekend zijn' een van de hoofdthema's is.

Het gedicht ‘Geen gezicht, geen handen, geen haar, altijd’ dat het onderwerp vormt van het in de bundel opgenomen dagboek eindigt wat dit betreft veelzeggend:

> (...) Ze neemt mijn hoofd
> in haar handen en strijkt het haar uit mijn gezicht.

Déze liefste is - om het in termen van de bundel uit 1975 te zeggen - een lege plek om te blijven: ze is nog niet volledig gekend (‘wie ben je’), maar ‘geeft wel de ik een gezicht’. Evenals in het eerste gedicht kan de waarnemer weinig meer doen dan proberen ‘te zien wat jij ziet’', dat is vooralsnog het enige surrogaat van ‘contact’ dat mogelijk is. Het uitzicht wordt opnieuw in de weinig hoopgevende woorden beschreven, maar nu volgt er een samenvattend ‘om/je lege verlangen te zien’.

Een *leeg* verlangen, wat is dat?

T. van Deel denkt dat de vrouw (en daarmee de ik) verlangt naar een bezield verband in het uitzicht, ze zou er betekenis aan willen geven. Men zou deze interpretatie kunnen

verbinden met de regels ‘achter geheimen/ is geen brein, geen hart, daar is niemand’ uit IV. Ik denk dat deze denkstap - of die op zichzelf nu juist is of niet - niet nodig is, het verlangen is *leeg*. Een verlangen kan alleen vervuld worden wanneer het ergens op gericht is - we verlangen ergens *naar*. Dat geldt echter niet voor het verlangen van ‘lief’, dat enigszins doet denken aan het zielloze verlangen van J.C. Bloem (‘Voor mij was het gedicht/ Nooit anders dan een uit gebrek onthullen/ Van wat mij 't gierge leven derven deed “lezen we in Bloems gedicht”... De Ledige’)

Het slot van het gedicht gaat een verbinding aan met de ‘lauwe avond’ en het ‘lege verlangen’: ‘lief’ gaat onder in zielloosheid (‘alsof je je lichaam/ al hebt verlaten’). Door het *zoals* waar de strofe mee begint kan men er een vergelijking in lezen met het lege verlangen. Over de in deze strofe gebruikte stijl, stameltaal in korte elliptische zinnen, noteerde Guus Middag in een bespreking van Robert Ankers *Nieuw veters:* ‘Ook wil er een zekere emotie mee worden uitgedrukt: de dichter werpt mogelijkheden op, hij stelt een vraag, hij gaat mompelend een dialoog aan.’ (NRC-Handelsblad, 26-2-1988) Het lijkt me ook opgaan voor het slot van het onderhavige gedicht - hoe dan ook, met ‘lief’ is geen contact mogelijk (‘afgewend hoofd’), ze is lusteloos (de formulering ‘zijn weggelegd’ suggereert zelfs dat het buiten haar om gebeurd is), zielloos. Het doet me denken aan ‘Eindlijk te zijn’ van Bloem, ook dat ‘zijn’ acht ik een dood punt, zielloos. Apatischer, autistischer kan het niet, lijkt me.

In III is er hetzelfde uitzicht, gevolgd door het wanhopig klinkende ‘Hier ben ik, achter je’, alsof de ik naar haar schreeuwt. De situatie blijft verder ongewijzigd, ze kijkt niet om - maar het lijkt er op dat de ik het in gaat zien: ‘nooit zien wij elkaar’. Het lijken me belangrijke regels: ‘alsof daar ooit iets zou/ gaan bewegen’ en ‘We kijken, maar nooit’. De ergst denkbare stilstand (aldus Van Deel) wordt zichtbaar: NOOIT zal iets gaan bewegen. De dood in de pot. De ik geeft het op: ‘te stil om iets te tegen/ te zeggen’, ook omdat de rug van ‘lief’ zo krom en zwak is dat de toeschouwer zich er niet tegen kan keren. Maar ook: tegen deze zwakte, dit lauwe zielloze valt niets te beginnen.

In de eerste regel van IV is *vredig* lief eranderd in *ziek* lief, de regel vertoont parallellisme met die uit het eerste gedicht: ‘Vredig lief, maar wat voor een vrede’ wordt ‘Ziek lief, maar wat voor een ziekte’. Het verschil zit hem in het vervolg. In I wordt antwoord gegeven op de vraag, in IV krijgen we geen antwoord - het blijft bij de vraag. Dat is, denk ik, niet toevallig, hoewel de vraag inmiddels wel retorisch lijkt: de volledige stilstand, de apathie, de zielloosheid zijn de symptomen van haar ziekte. Het wordt, nog eens, geformuleerd vooral in de eerste vraag in de tweede strofe:

> Is dit het moment nadat de liefde wegging
> en de dood bij je achterliet, of is dit
> het moment voordat de liefde zou komen en
> de dood zou brengen, wanneer is het?

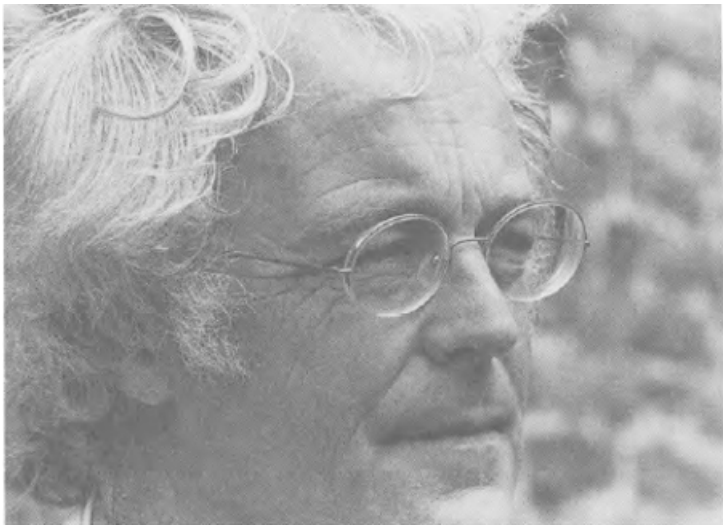
De omkering in de tweede vraag is niet zonder zin, nog eenmaal gloort daar hoop: zou de liefde nog kunnen komen? Weer retorisch. J.C. Bloem: ‘wil dit leeg hart nog eenmaal vullen’. IJdele hoop. En dan gebeurt wat eigenlijk wel voor de hand ligt. Door de wanhopige pogingen contact te krijgen, door het stuklopen van alle initiatieven op een muur van stilstand en leegte waar geen beweging in te krijgen was en is, door een toenemende identificatie met ‘lief’, wordt die vereenzelviging

één moment bijna volledig - de vragen die voor ‘lief’ bedoeld waren ‘slaan naar binnen’. De pogingen ‘lief’ te leren kennen leiden tot een poging ‘ik’ te leren kennen; nu er geen *G*esprekspartner is, blijft er het laatste redmiddel om te voorkomen dat het ‘ik’ vergaat zoals ‘lief’: zelfreflectie, vragen stellen. En daar lijkt me de essentie van de reeks te zitten, IV bestaat bijna geheel uit *vragen*.

Als het ‘goed’ is, geldt dat ook voor de lezer die in stijgende intensiteit met de woorden is meegegaan, zodat de laatste vraag ‘Wie ben je’ in het woord *je* ‘lief’, ‘ik’ en de lezer laat samenvallen.

Het accent dat déze lezer wil leggen zal inmiddels duidelijk zijn, níet gaat het om de leegte - die is ‘slechts’ aanleiding tot het stellen van vragen. Dat er ‘achter geheimen geen brein is, geen hart, dat daar niemand is’ maakt voor ‘lief’ wellicht deel uit van haar

ziekte, maar dat is omdat ze er niet op reageert, zoals ze nergens (ook niet op ‘ik’) op reageert. Dat er achter geheimen niemand is, is niet per sé negatief, integendeel het is aanleiding om zelf op zoek te gaan. De ‘ik’ doet dat. De leegte en stilstand vormen niet de essentie van de reeks, die is gelegen in het gegeven dat de ik de confrontatie ermee gebruikt als een stok om in zijn ziel te roeren, om het motto uit *Een lege plekte* variëren. In deze bundel eindigt gedicht XII met de regels: ‘Geef mij/ maar een vraag en geen antwoord’. Zo'n vraag stelt het schilderij aan de beschouwer, zo'n vraag stelt het gedicht aan de lezer.



Rutger Kopland
foto Hans Vermeulen

Het eerste gedicht uit *Dit uitzicht* (1982) eindigt met ‘Ik heb geen antwoord’. In ‘De landmeter’ staat: ‘gelukkig met het zoeken’. En, om twee ver uit elkaar liggende gedichten te gebruiken, in *Het orgeltje van Yesterday* (1968) schreef Kopland: ‘Het beloofde land is verboden’. Dit is de slotregel van een gedicht waarin gesteld wordt dat we niet voorgoed met de dingen moeten willen verdwijnen, maar moeten leren leven ‘in een landschap met oud zeer’. Er wordt afgerekend met het idee van volmaaktheid, de ik moet, daaraan denkend, bijna huilen. Waarom? Omdat die volmaaktheid ‘het eindlijke zijn’ is, wat hebben we nog te zoeken als we in het paradijs leven? Elke beweging zou eruit zijn.

Zeventien jaar later komt Kopland er (weer) op terug, de reeks ‘Bleekdal’ (*Voor het verdwijnt en daarna*, 1985) eindigt:

> Die hele volmaakte wereld die er moet
> zijn - het volmaakt onvindbare antwoord
> op de vraag welke wereld dat is.

Die volmaakte wereld lijkt me wel samen te vallen met ‘het beloofde land’, ‘het paradijs’, maar het antwoord is ‘volmaakt onvindbaar’. Misschien te lezen als: helemaal onvindbaar, maar nog meer als: dat dat antwoord onvindbaar is, dát is volmaakt. Een paradox, net als de titel uit 1972: Wie wat vindt heeft slecht gezocht, maar één waar we mee voort kunnen. En dat lijkt me een leidraad door het hele werk van Kopland heen. Voort kunnen, verder.

Zelfs terugkijken naar het verleden had die functie, getuige het slotgedicht van *Een lege plek:*

> Als ik even, nogmaals, de samenvatting mag geven
> want anders komen we natuurlijk niet verder.

In de laatste bundel gaat het in ‘Baai’ om ‘een verlangen, dat dit moment (van stilstand, RE) voorbijgaat’.

Het laatst gepubliceerde gedicht dat ik van Kopland las (in: *Komplot voor een vijftiger*) toen ik dit schreef:

> Portret met hond
> De hond en ik. Hij is die hond.
>
> Ik leg mijn hand op zijn rug
> en zijn huid rilt van herkenning,
>
> hij kijkt in mijn gezicht, zijn hele
> lichaam, iedere spier, wacht op
>
> mijn lippen, ik mompel wat, en
> hij zucht, legt zijn kop neer en
>
> trekt zich terug, in zichzelf, hij
> is die hond, en ik moet iets zijn
>
> in die hand, dat gezicht, die stem.

eindigt ook al weer met een (ditmaal verhulde) vraag: ik moet *iets* zijn. Ik ontkom er niet aan: het dringt zich op: ‘Wat?’ Schilderij of hond, het maakt niet uit. F.C. Terborgh formuleerde het zo: ‘Op het vertrek komt het aan.’

Peter van den Hoven
Boeken met moed
Over het werk van Christine Nöstlinger

‘Zolang mensen hoe langer hoe meer belet wordt een menswaardig bestaan te leiden, hebben kinderboeken - hoe langer hoe minder overigens - een kans iets voor kinderen en in kinderen te bewerkstelligen. Een uitdaging aan iedereen die ze nog niet klein gekregen hebben luidt dan ook, in het kort: als er geen hoop meer is, moeten we toch doorwerken, alsof er nog wel hoop is.’

Deze nogal pessimistische, om niet te zeggen defaitistische uitspraak is afkomstig van de bekende en veelbekroonde Oostenrijkse auteur Christine Nöstlinger, die in 1936 in Wenen werd geboren. Het citaat vormt de weinig vrolijk stemmende conclusie van haar korte, maar geruchtmakende dankrede die ze in 1984 op Cyprus uitsprak voor de IBBY (International Board on Books for Young people) ter gelegenheid van het in ontvangst nemen van de tweejaarlijkse H.C. Andersen-medaille voor haar hele werk. In genoemde toespraak kijkt Nöstlinger zeer sceptisch en bitter gestemd terug op haar dan bijna twintigjarige loopbaan als schrijfster van kinder - en jeugdboeken. Heeft schrijven nog wel zin als je ziet wat er sinds 1968, het jaar waarin ze gesteund door een idealistische tijdgeest en vol hoop op politieke en culturele veranderingen begon, internationaal gebeurd is? Wat heb je er aan voor kinderen - en dan ook nog een kleine, bevoorrechte groep - de mogelijkheid van een creatieve, rechtvaardige en humane toekomst in literatuur te verbeelden als in de werkelijkheid de ene na de andere illusie onderuit gehaald wordt en de heersende politieke machten alle menselijke ontwikkeling blokkeren?

Nöstlinger laat weinig heel van haar oorspronkelijk optimisme. ‘Naderhand kan men moeilijk zeggen hoe en wanneer illusies verkommeren en berusting begint. Ik weet alleen nog dat het bij mij een langzaam en taai verloop had. Maar bepaalde schokken, die de teruggang van illusies en de aanvaarding van berusting versnelden, herinner ik me smartelijk. De opmars in Praag bijvoorbeeld, de moord op Allende in Chili, om maar eens twee van de vele benauwende geschiedenissen te noemen. Voor het geval iemand zich afvraagt wat dit met het schrijven van kinderboeken te maken heeft zeg ik hem: voor mij heel veel. Literatuur voor kinderen moet, naast vele andere dingen, ook moed en hoop geven, en het is de vraag of iemand dit al schrijvend kan die zelf de moed en hoop zo langzamerhand verloren heeft.’

Behalve de internationale politieke situatie en de voortdurende onderdrukking en schending van mensenrechten - waar vooral ook veel kinderen de dupe van worden - noemt ze in haar dankwoord een tweede ingrijpende oorzaak van haar sombere evaluatie: de positie van de (jeugdboeken)auteur ten opzichte van de tv en video. Volgens haar kun je hierbij nauwelijks meer van concurrentie spreken en gaat de consumptie en invloed van het gedrukte woord met sprongen omlaag. ‘Vroeger,’ aldus Nöstlinger, ‘had de kinderboekenauteur vanzelf al een publiek, omdat kinderen zich dikwijls verveelden en de tijd waarmee ze niets konden beginnen lezend doorbrachten. Tegenwoordig vervelen kinderen zich nog veel meer als vroeger - tenminste waar ik woon - maar ze kijken, om geen last te hebben van verveling, tv. Daarbij verleren ze het lezen, of ze leren het gewoon niet eens meer goed, omdat het

consumeren van beelden eenvoudiger is dan het bestuderen van een tekst. En mensen, ook de jonge, nemen nu eenmaal graag de gemakkelijkste weg. De auteur die zich bekwaam voelt, door middel van zijn verhalen en zijn taal kinderen van het tv-scherm naar letters te lokken, die moet nog gevonden worden.

Discrepantie

Hoewel Nöstlingers toespraak behartenswaardige, maar zeker geen originele, ideeën bevat waarover het goed is van tijd tot tijd te debatteren, roepen de nogal apodictisch geformuleerde gevoelens van onmacht verzet op.

Is het allemaal wel zo negatief als ze ons wil doen geloven? Is 'pleisters plakken', zoals ze zegt, het enige wat haalbaar is voor auteurs die meer willen dan louter verstrooiend amusement? Is er werkelijk zo bitter weinig perspectief dat alle moed en hoop dan maar met de vuilnisman meegegeven moet worden? Heeft schrijven vanuit een emancipatorische visie zonder een voorgekookte moraal geen enkele zin meer?

Vragen die velen zich stelden die later de lezing onder ogen kregen en geprikkeld werden door Nöstlingers geen tegenspraak duldende toon. In Nederland werd door de redactie van En nu over jeugdliteratuur - de voorloper van Leesgoed - een aantal auteurs gevraagd te reageren, en de antwoorden van Marion Bloem, Gaston van Camp, Karel Eykman, Wim Hofman, An Rutgers van der Loeff en Dolf Verroen liegen er niet om. Allen wijzen ze het defaitisme af, de een nogal laconiek (An Rutgers van der Loeff), de ander geschokt (Wim Hofman) of ronduit woedend (Dolf Verroen) en zonder haar opvattingen geheel te verwerpen wordt Nöstlinger verweten dat ze geen aandacht heeft voor een gezonde, creatieve twijfel terwijl haar zwartgallige toekomstblik en het 'doen alsof er nog wel hoop is' resoluut worden afgewezen.

De meest inhoudelijke reactie leverde Karel Eykman, ook in 1936 geboren en omstreeks dezelfde tijd begonnen met het schrijven van kinder- en jeugdliteratuur, die daarmee tevens een pregnant mini-credo van eigen werk gaf: 'Misschien dat je een aantal duffe volwassenen plezier doet met somber borreltafel-gekanker, maar kinderen, nee. Toch wil ik hartstochtelijk graag dat juist jij doorgaat met het schrijven, niet van "pleisters" zoals je dat noemt, maar van echte boeken. Ik begrijp wel dat je afgeknapt bent op het geforceerde, positieve idealisme, op de verplichting om het jonge volkje een hoopvolle toekomst voor te houden. Maar het alternatief is toch niet alleen een cynisch fatalisme? Misschien moeten we dat woord "hoop" maar even vergeten, dat is in het verleden veel te blij en zonnig-christelijk ingevuld. Dat geeft maar valse hoop en wie daarin echt teleurgesteld wordt, raakt van de weeromstuit in de wanhoop. Maar het begrip "moed" hebben we meer nodig, ook in kinderboeken. Het moet, met andere woorden, mogelijk zijn de hoop te laten varen zonder de moed te verliezen. Er is moed voor nodig om recht te doen aan je pessimisme, zonder dat te laten afglijden naar fatalisme. De moed om je te blijven verzetten en je niet neer te leggen bij je situatie wil ik niet zozeer de jeugd bijbrengen, het is eerder zo dat ik die moed put uit mijn lezers en andere jongeren die ik om me heen meemaak.'[1.]

Aan het eind van zijn stuk in briefvorm wijst Eykman, zoals trouwens ook anderen, op de opvallende discrepantie tussen de ideeën in het dankwoord en de inhoud van haar boeken, tussen, om zo te zeggen, theorie en praktijk. 'Gelukkig houd je je in je boeken helemaal niet aan je eigen Andersen-speech! Jij schrijft geen pleisters voor, zuster, jij schrijft stimulerende middelen uit.'

En daarmee raakt hij de kern van het onbegrip dat Nöstlingers lezing ten deel viel, want wie zich verdiept in haar vroegere, maar zeker ook haar latere, na 1984

geschreven boeken, zal weinig herkennen van het humorloze, zwaarmoedige defaitisme. Dat betekent overigens allerminst dat ze geschaard moet worden in de lange rij van modern geklede moralisten die zich, druk vrolijk doende, bekommeren om 's kinderziels lot van nu en straks, - wèl dat haar boeken, op enkele minder geslaagde voorbeelden na, op eerlijke, creatieve, authentieke en literair meestal boeiende wijze lezers deelgenoot maken van haar visie op mens en maatschappij, die getuigt van moedgevend, humaan anarchisme dat ontroert en solidariseert. Ze is, kortom, een Europees auteur van formaat, die, terecht en nog steeds, veel vertaald wordt en naar wiens nieuwe boek met spanning en verwachting wordt uitgekeken.

Kenmerkend voor het zo langzamerhand indrukwekkend oeuvre van Christine Nöst-

linger is, aan de ene kant, haar uitgesproken sociale bewogenheid, vooral tot uiting komend in de geconcentreerde aandacht voor de positie van kinderen en de onderdrukkende machtsrelatie met volwassenen en, aan de andere kant, een zeer verbeeldingrijke en humoristische fantasie die ze vaak inzet om de werkelijkheid boven de alledaagse realiteit uit te tillen en aldus van fantastische perspectieven te voorzien. Zowel de ene als de andere invalshoek, maar zeker ook de combinatie van beide, heeft geleid tot unieke boeken die voor jong en oud tot het beste behoren wat er op het gebied van de internationale jeugdliteratuur is geschreven.

Hoewel ze vrijwel altijd uitgaat van herkenbare, realistische situaties, personages en conflicten, wordt de dramatisering van het verhaal vaak gestuwd door vele ontregelende, fantastische elementen die nogal eens voor (tragi)komische omstandigheden zorgen. En of het resultaat nu meer of minder realistisch is, in de uitwerking en het beroep dat daarbij op de verbeeldingskracht van de lezer wordt gedaan staat Nöstlingers werkwijze garant voor boeken waarin omstandigheden als echtscheiding, onderdrukking, weglopen, eenzaamheid, disciplinering en dergelijke een belangrijke rol spelen, maar nooit ontaarden in typische, moralistische probleemvertellingen. Haar grote kracht is ongetwijfeld de wijze waarop ze de (hoofd)personages, kinderen zowel als volwassenen, aan de lezer voorstelt en bij hem sympathie of antipathie ontlokt. Daarbij hanteert ze naast de fijnzinnig psychologische tekening ook de breed aangezette contouren van de functionele karikatuur.

En tenslotte is er haar stilistisch vermogen dat wat taalgebruik en formuleringen betreft meestal geen concessies doet aan wat kinderen, volgens sommige volwassenen, op bepaalde leeftijden wel en niet aan zouden kunnen. Daarom ook is veel van haar werk geen hapklare McDonaldlectuur, maar moet de lezer zich moeite getroosten het tot iets van hemzelf te maken. Moeite die Nöstlinger weet te stimuleren door een onmiskenbaar eigen stem die lokt, ontroert en vasthoudt.

Tussen de puinhopen

Christine Nöstlinger groeide op in Wenen en maakte daar als jong meisje de oorlogsjaren mee, een tijd die van grote invloed is op haar latere werk. Over deze periode schreef ze een van haar beste boeken: *Het huis in Niemandsland* uit 1973 dat acht jaar later in het Nederlands verscheen. Het boek kreeg in 1982 een Zilveren Griffel.

Het verhaal is een ontroerend getuigenis van een negenjarig meisje dat in 1945 de laatste maanden van de Tweede Wereldoorlog meemaakt. De oorlog laten zien vanuit het perspectief van een kind is een beproefd recept waardoor de lezer de gruwelijke werkelijkheid des te indringender en vaak ook navranter ervaart. Het is vele malen gebruikt en heeft tot indrukwekkende boeken geleid waarvan dit er één is.

Hoofdpersoon Chrisje leeft met haar moeder, zusje en andere mensen - waaronder later haar gedeserteerde vader - in een villa, nadat hun eigen huis door een bombardement gedeeltelijk is verwoest. In het bewoonbare deel blijven haar grootouders alleen achter. Wanneer er ook Russische soldaten in de drukke villa worden ingekwartierd stijgt de verwarring bij het sensitieve meisje over wat er zal

gaan gebeuren en zoekt ze tussen de volwassenen om haar heen naar houvast. Dat vindt ze in de persoon van de Russische kok Cohn, een uit Leningrad afkomstige kleermaker, een kleine, lelijke man, door anderen vaak bespot en geplaagd, maar voor Chrisje betekent hij ‘de eerste dwaze man waar ik van heb gehouden. Niets aan hem was oorlog, helemaal niets.’

Op haar best is Nöstlinger als ze deze voor beiden zo belangrijke vriendschap beschrijft en ze doet dat met onnadrukkelijke, maar prachtige detaillering. Dat is, zoals gezegd, een van de sterke kanten van haar schrijverschap: het bewonderenswaardig vermogen karakters van vlees en bloed neer te zetten. De meeste kinderen en volwassenen zijn in haar romans naar de werkelijkheid gemodelleerd op een wijze die de lezer dwingend deelgenoot maakt van hun doen en laten en het hele scala van zowel positieve als negatieve emotionele betrokkenheid activeert. Behalve voor Chrisje en Cohn geldt dat in dit boek ook voor de grootouders: oma eigenzinnig, moeilijk, doof, vitaal en tegen alles en iedereen tekeer gaand, vooral tegen die ‘schijthitler’, en opa die onheroïsch moedig, terwijl de Russische vliegtuigen verkenningsvluchten uitvoeren, dwars

door de puinhopen van de stad terugkeert naar zijn vrouw.

Opvallend zijn de nuchter-betrokken waarnemingen van een kind van negen, ook als er verschrikkelijke dingen gebeuren, zoals, na een bombardement, het terugvinden van Tante Hanna, alleen nog herkenbaar aan haar zitstoel en groene sjaal. Ook de gevaarlijke tocht die Chrisje, als verstekelinge verborgen op een kar, langs de verschillende controleposten door Wenen maakt als de kok een nieuw glas voor zijn bril moet halen, vormt een schitterend staaltje van Nöstlingers onderkoelde, maar tegelijk emotioneel beladen vertelkunst. Zonder de lezer hinderlijk voor de voeten te lopen weet ze de belevingswereld van een oorlogskind in alle ernst èn met weldadige humor doeltreffend weer te geven.

Het huis in Niemandsland is een knappe reconstructie van een oorlogsjeugd, een onbetwist hoogtepunt uit haar werk.

Twee weken in mei, in 1984 vertaald, kan beschouwd worden als een soort vervolg op *Het huis in Niemandsland*. In een kort, kenmerkend voorwoord zegt Nöstlinger over dit boek: ‘Het verhaal dat ik hier vertel, is meer dan dertig jaar oud. Twaalf was ik toen en de grote oorlog was al drie jaar voorbij. In die tijd was alles anders. Maar in die tijd begint alles wat er vandaag de dag nog is.’

De vrede die er voor Christl, zoals ze nu genoemd wordt, zou moeten zijn, is in dit opnieuw sterk autobiografische verhaal ver te zoeken. Ze leeft in wat je zou kunnen noemen relationele oorlogstoestand met haar moeder en zus, terwijl ook de verhouding tussen haar ouders ver van ideaal is. Daarbij komt dat haar enige vriendin er een hypocriete moraal op na houdt en dat heeft ze niet van vreemden: haar vader en moeder houden naar buiten toe de schijn op van mooi weer, maar binnenshuis is het triest en tragisch. De enige met wie Christl goed kan opschieten is haar vader. Het is dan ook een gruwelijke slag als ze ontdekt dat uitgerekend hij degene is die verantwoordelijk is voor de breuk met Hansi, een jongen op wie ze hartstochtelijk verliefd wordt. Hansi wordt door achterbaks ingrijpen van haar vader alsnog met andere kinderen op transport gesteld naar Zwitserland, zogenaamd om op het platteland aan te sterken. ‘Mijn vader heb ik lang niet durven vragen waarom hij Hansi van me afgenomen had. Toen ik ernaar vroeg was ik al helemaal volwassen. Hij heeft gelachen en me geantwoord, dat dat toch heel vanzelfsprekend was. Mijn genegenheid voor Hansi was, zei hij, veel te mateloos en heftig geweest. Ik had aan niets anders kunnen denken. En dat zou me geen goed gedaan hebben.’

Nöstlinger laat de lezer met onnadrukkelijke, historische documentatie (platgebombardeerde straten, voedsel en kleding op de bon, de eerste Amerikaanse tijdschriften) ervaren dat de oorlog weliswaar voorbij is, maar dat de mensen doorgaan van elkaars leven een puinhoop te maken. En het zijn vaak de volwassenen die daarbij de om zich heen tastende, opgroeiende jeugd de hardste slagen toebrengen. Een weinig vrolijk, maar volstrekt authentiek en knap geschreven boek waarover Bregje Boonstra terecht schreef: 'Zijn de jeugdherinneringen van Adriaan van Dis in *Nathan Sid* bijvoorbeeld "volwassener" dan die van Christine Nöstlinger? *Twee weken in Mei* laat zien hoe arbitrair, kunstmatig en betreurenswaardig de grenzen tussen jeugd- en volwassenenliteratuur soms zijn.'[2.]

Met *Mijn geheime opa*, vorig jaar vertaald, schreef Nöstlinger een derde boek op basis van haar jeugdherinneringen en zo is er, met *Het huis in Niemandslanden Twee weken in Mei* een soort trilogie ontstaan.

Opnieuw vormen de oorlogsjaren een invloedrijk decor (zwarte markt, levensmiddelenbonnen, een geheime zender in de straat), maar het gaat toch vooral om de relatie tussen een ongeveer zevenjarig meisje en haar opa. En weer is het een vanuit het kind verteld verhaal, ditmaal over de grootvaderfiguur die voor haar, in een tijd dat angst, onzekerheid en ellende overheersen, de liefste en betrouwbaarste mens is bij wie ze haar toevlucht zoekt, die haar serieus neemt en als een gelijke behandelt.

Ook hij zoekt, door de knorrige, achterdochtige bemoeizucht van oma, een eigen plek voor zijn gedachten en gevoelens en vindt die bij zijn kleindochter aan wie hij zijn verhalen kwijt kan. Die vertellingen, bijvoorbeeld over een pressepapier, hebben soms zo'n doordringende uitwerking op het kind, dat haar werkelijkheid erdoor beïnvloed

wordt en ze in de omgeving op zoek gaat naar de verhaalfiguren. Opa's vertelkunst, hoe fantastisch ook - bijvoorbeeld over de piloot Albicoco die naar in een geheim dal tussen suikerbroodbergen verborgen kinderen vliegt om er te eten en fijne spullen uit te delen - is steeds geworteld in de dagelijkse realiteit, maar nooit vooropgezet of irritant vingerwijzend. Er blijkt uit dat hij zelf de verhalen even boeiend vindt als zijn nauwgezet toehorend kleinkind. Prachtige dialogen leveren ze intussen op, met een trefzeker gevoel voor de eigenzinnige logische denktrant van een geconcentreerd doordenkend meisje.

Christine Nöstlinger
foto Alexa Gelberg

Kind op leeftijd

Genoemd drieluik staat door het autobiografisch karakter enigszins apart in Nöstlingers oeuvre. Veel boeken hebben de al eerder aangeduide herkenbare situering in de dagelijkse omstandigheden, maar vertonen ingrepen in fantastische zin. De auteur laat bepalende situaties, personages en conflicten op een verhelderende wijze ‘ontsporen’ door humoristische uitvergrotingen van vooral verhoudingen tussen kinderen en volwassenen. En dat leidt tot verhalen waarin realiteit en verbeelding stimulerend met elkaar worden verbonden en onder spanning gezet.

In *Diederik uit het blik*, uit 1975 en twee jaar later vertaald, neemt Nöstlinger de aanpassende opvoedingsmachinerie van gezin en school op de korrel op een wijze die niet alleen heel doeltreffend, maar ook heel geinig is. Het boek - enige tijd geleden als familievoorstelling door het Rotterdamse RO-theater op de planken gezet - begint als de alleenstaande Mevrouw Mallebroek, die op het gebied van kinderen weinig weet, zoals ze zelf zegt, op een goede dag met de post een in blik verpakte zoon krijgt thuisgestuurd, compleet met gebruiksaanwijzing van de fabriek waar hij werd

geconscipieerd. Het blijkt een akelig net, aangepast jongetje te zijn, een soort modelkind dat keurig langs de gebaande wegen van de burgerlijke pedagogie loopt zoals de meeste ouderen dat van jongeren verwachten. Maar gaandeweg - en daar zijn veel gekke voorvallen voor nodig - verliest het steriele fabriekskoncept het van de anarchistische

aanpak van Mevrouw Mallebroek en kiest Diederik, ondanks de disciplinerende maatregelen van apotheker Engelman die het maar niks vindt dat een jongen zonder vader opgroeit, voor een eigen individualiteit die wars is van receptmatige autoriteit.

In *De Augurkenkoning kan de pot op*, meteen na publikatie in 1972 bekroond met de Friedrich Bödeckerprijs en een jaar later met de Deutsche Jugendbuchpreis, speelt de Augurkenkoning Kumi-Ori, een van Nöstlingers mooiste fantastische personages, een kwalijke hoofdrol. Hij regeert als een absoluut despoot over de kelder, wordt daar na veel strijd uit verdreven en komt dan in conflict met Willem Holleboom en zijn familie, bij wie hij politiek asiel heeft gevraagd. De Augurkenkoning werkt echter als een splijtzwam in het gezin en zet belangen en personen tegen elkaar op. Dat roept grote spanningen op die, onder andere op school, zó hoog oplopen dat de onderlinge verdeeldheid wordt opgeheven en gekozen wordt voor een gezamenlijke strategie tegen Kumi-Ori die uiteindelijk verdreven wordt.

De kelder, plaats waar De Augurkenkoning zijn verdeel- en heerspolitiek begint, is een geliefkoosde plaats voor Nöstlinger om er situaties van macht en onmacht, solidariteit en verzet te concretiseren. In *De kinderen uit de kinderkelder*uit 1971 en *De wraak van de kelderclub* van drie jaar later, gaat het om groepjes kinderen die energiek en met de nodige onderlinge problemen zich verzetten tegen willekeur en machtsmisbruik van nietsontziende opvoeders.

Zo heeft Dr. Vranek, uit *De wraak van de kelderclub*, die een verschrikkelijke hekel aan onaangepaste kinderen heeft, een Leerling-Regel-Automaat ontworpen, waarmee hij alle kinderen die ook maar enigszins buiten źijn boekje gaat denkt te kunnen programmeren. Dat lukt ook bijna, maar het spreekt vanzelf dat er vanuit de kelder het nodige aan tegenwicht wordt geboden.

Het slot is dan ook dat Vranek, na mislukte pogingen tot het Ministerie van Onderwijs door te dringen, net als Kumi-Ori, bakzijl moet halen. ‘Daar we in een land leven waar de ministeries meer naar verwilderde, wrede en slecht opgevoede kinderen luisteren dan naar oude en met ere grijs geworden geleerden en leraren, emigreer ik! Ik zal mezelf en mijn uitvinding in dienst stellen van landen waar men mij en mijn verdiensten naar waarde weet te schatten!’ Waarmee het probleem dus allerminst de wereld uit is, maar dat past bij Nöstlingers weigering de werkelijkheid anders voor te stellen dan die is. Waakzaamheid blijft dus geboden, want Vranek zit niet stil...

Tegenover op macht en orde beluste figuren als Vranek, Kumi-Ori en Engelman, plaatst de auteur vaak volwassenen die onvoorwaardelijk de kant van de kinderen kiezen en hen helpen bij de strijd tegen onrechtvaardige verhoudingen. Mevrouw Mallebroek is zo iemand, maar ook Pia Maria Titalla, uit *De kinderen uit de kelderclub*, en ze kunnen zich probleemloos met de kinderen solidariseren omdat ze in hun vaak niet gemakkelijke leven een authentieke kinderlijkheid hebben weten te bewaren. Ook de grootvader uit *Mijn geheime opa* en de kok Cohn uit *Het huis in Niemandsland* zijn zulke figuren. Opvallend is dat het steeds om oudere, dikwijls alleenstaande mensen gaat die, afzijdig van het geaccepteerde waarden- en normenpatroon, de beschikking blijven houden over oorspronkelijke individualiteit.

Vlak voor zij in 1984 de H.C. Andersenprijs ontving publiceerde Christine Nöstlinger *Hugo*, *een kind op leeftijd*. Het is een heel opmerkelijke roman waarin - sterker dan voorheen - het fantastische overheerst. Hierin zijn alle registers van een grillige, absurdistische verbeelding opengetrokken en de schrijfster pakt uit met een verhaal van soms letterlijk onnavolgbare allure.

Haar hoofdpersoon heet Hugo, een kind van over de vijftig, die in zijn zelfontworpen papieren vliegtuigje het ene na het andere krankzinnige avontuur meemaakt. Hij is op een weinig subtiele wijze opgevoed door twee merkwaardige mannen, Miesmeier 1 en 2 genaamd, en 'was dan wel pas een kind op leeftijd, maar naar het er uit zag - en Hugo zag dat heel scherp - zou er bij hem niet veel meer veranderen. Drie internisten, twee orthopedisten en een pedagoog hadden dat met attesten schriftelijk verklaard: ‘Zal een kind blijven. Op volwassen worden valt niet meer te rekenen.’

De reizen die hij maakt zijn evenzovele pogingen te ontsnappen aan het bepalende achterland van opvoeding en onderwijs dat non-conformisme afstraft en gelijkmatigheid verlangt. Op zoek naar vriendschap, genegenheid en liefde heeft Hugo zich de taak gesteld alle oude kinderen en kinderen op leeftijd tot één belangengroep, een soort vakbond, te organiseren, teneinde hun rechten als onderdrukte minderheid te verdedigen.

Het sterk associatieve karakter van de roman wordt verklaard uit het feit dat het verhaal is ontstaan naar aanleiding van acht fantastische prenten van de schilder Jörg Wollmann. Nöstlinger heeft de grote tekeningen, die in het boek zijn afgedrukt, als inspiratiebron gebruikt en de vele surreële personen en stiuaties tot leven gewekt door ze een geheel eigen, even droombeeldachtige samenhang te geven. Dat is weliswaar een knappe prestatie, maar neemt niet weg dat de voortdurende associatieve verteltrant de lezer regelmatig in ademnood brengt, zodat hij weinig anders kan doen dan volgzaam het ene na het andere avontuur over zich heen laten komen. Ruimte voor noodzakelijke reflexie over het voorafgaande is er nauwelijks. Een en ander is ook het gevolg van een op het eerste gezicht gecompliceerde, maar bij nadere beschouwing vooral verwarrende structuur. De vier reizen van Hugo worden telkens langer en ingewikkelder en ook steeds vaker onderbroken door verhalen in verhalen waardoor overzicht en houvast ontbreekt. Dat verklaart, denk ik, het lichtelijk uitgeputte gevoel dat ik had nadat het boek uit was. Het einde van het verhaal, en dat kan bijna niet anders na zoveel fantastische krachtpatserij, is dan wat teleurstellend, al is zeker ook een meer afstandelijke bewondering voor Nöstlinger, die in dit boek weinig concessies aan de lezer doet, op zijn plaats.

Zelf zegt ze over het ontstaan van de roman: ‘Ik heb een tijdlang tussen deze tekeningen geleefd en heb uit de tekeningen eigenlijk alleen maar details gezocht die mij vooral fascineerden en die alle volkomen onzinnig zijn... Er is bijvoorbeeld een meisje, dat staat daar, ziet er uit als Alice in Wonderland en heeft zo'n touwtje aan een ballon in haar hand en aan de ballon boven zit zo'n typisch Amerikaans eengezinshuis en vlak daaronder gaan twintig honden met regenjassen aan een wandeling maken - bij elke figuur heb ik iets bedacht... Het spreekt vanzelf dat ik er ook bedoelingen mee heb. In de eerste plaats schrijf ik graag fantastische verhalen en ik vind dat fantasie niet vaag en zonder sociaal en politiek engagement mag overkomen. Ik bedoel alleen, dat men een beetje meer engagement aan de fantasie moet toevoegen dan momenteel in fantastische kinderboeken het geval is...’[3.]

Ontstoren

Ook *De Bonte Hond*, vorig jaar verschenen en dit jaar in Nederland uitgebracht, is een boek met een fantastisch decor waarin mensen en dieren voorkomen, maar dit keer is, gelukkig moet ik zeggen, de exuberante associatie vervangen door een meer gecontroleerde inhoudelijke verhaallijn en een weldadig ironische stijl.

Dit keer wordt als hoofdpersoon een hond geïntroduceerd die, nadat zijn vrouw is overleden en de kinderen het huis uit zijn (opnieuw iemand op leeftijd dus), de wijde wereld intrekt, omdat hij, volgens eigen zeggen, ‘al zo lang geleefd en zo weinig beleefd’ heeft. En daar moet maar eens verandering in komen, vindt hij. De hond is ervan overtuigd dat misschien ergens in die wijde wereld op hem gewacht wordt, dat er een plek is waar men hem nodig zou kunnen hebben. Daar gaat hij, met sjaal, borsalino, koffer en reistas naar op zoek.

De hond - die pas aan het eind van zijn zwerftocht de bonte hond wordt - is een subtiel geportretteerd, sympathiek, ogenschijnlijk naïef, maar levenswijs, enigszins chaotisch en op de juiste momenten doortastend diermens, met een zesde zintuig voor steevast uit de hand lopende verwikkelingen die ontstaan als hij weer eens, zonder dat nou zo vooropgezet te willen, iemand te hulp schiet. Ook nu vormen thema's als sociale bewogenheid, non-conformisme, maatschappijkritiek en solidariteit belangrijke onderdelen van het verhaal, maar ze zijn zo kunstig verpakt in een aandoenlijke, soms hilarische fabel over een schat van een stoethaspelende hond, dat ze nergens opzichtig de aandacht vragen.

Het ene avontuur is nog niet afgelopen of het andere dient zich al aan, en òf de hond nodig is... Zo ontmaskert hij, als hij een baantje als uitsmijter in een café heeft geaccepteerd, op geheel eigen wijze een valsspelend Zwartepieten-zwijn en is hij, met bepaald niet al te groot succes, acteur bij de plaatselijke toneelvereniging. Ook het hoofdstuk waarin hij, geheel onbedoeld, een tijdje als onderwijzer werkt omdat de kinderen hem voor de verwachte invaller aanzien, levert vermakelijke momenten op, die door Nöstlinger met veel gevoel voor understatement zijn uitgebuit.

Kostelijk is de kritiek die ze en passant levert op het traditionele onderwijssysteem. *Met je hersens fotograferen* is de enige methode die de hond heeft en dat steekt wat bleekjes af bij de pedagogisch-didactische strategieën die van hem verwacht worden, maar hij wint er het hart en de werklust van de kinderen mee. Van rapporten moet hij niets hebben en als de kinderen hem vragen of er bij hem niks te leren valt antwoordt hij: 'Er moet altijd geleerd worden. Niet leren dat kan niet. Als je bij mij niets hoeft te leren, dan heb je achteraf geleerd, dat er meesters zijn bij wie je niets hoeft te leren.' En de manier waarop hij daarna met de kinderen tot een onderwerp voor een opstel komt is pedagogisch geheel onverantwoord, maar van grote klasse. Als dank helpen de leerlingen hem ontsnappen als er bezoek van de inspectie komt en met de beer, een collega-onderwijzer die in de hond een geestverwant ontdekt en er de brui aan geeft, verlaat hij het leerinstituut, haastig en opgelucht, maar toch ook met enige spijt.

Geen nood, want nauwelijk is de hond bekomen van een korte ziekenhuisperiode, of hij kan zijn opvoedkundige ervaring beproeven als tijdelijk pleegvader van zo'n veertig jonge katten. En als daarna de beer, als vrouw verkleed omdat hij denkt dat dat meer succes heeft, in de politiek wil en zich danig in de nesten werkt, moet de hond opnieuw alles in het werk stellen om, nu als bonte hond, te redden wat er te redden valt. Dit laatste avontuur is overigens aanleiding voor geestig commentaar op feminisme en de verkiezingspraktijk van politieke partijen. De bonte hond eindigt als 'ontstoorder': iemand die vanuit ervaringrijke intuïtie een groot probleemoplossend vermogen en een creatieve dadendrang helpt bij relationele en andere stoornissen in het leven...

Ik weet niet of Christine Nöstlinger ooit, in een artikel of interview, is teruggekomen op haar H.C. Andersen-lezing uit 1984 en de reacties daarop heeft becommentarieerd. Het zou me in ieder geval niets verbazen als ze afstand heeft genomen van het toen uitgesproken, zwaar aangezette pessimisme dat zo weinig merkbaar is in haar boeken. Gelukkig blijft ze, zoals Karel Eykman zei, stimulerende verhalen schrijven die keer op keer de aandacht trekken door een verkwikkende inhoud en een zorgvuldige vormgeving. Boeken met moed, die werken als ontstoorders.

Ter gelegenheid van haar vijftigste verjaardag, twee jaar geleden, zei ze in een interview in Fundevogel, op een bijna verontschuldigende manier tegen Barbara Scharioth: '*Das einzige was ich habe*, *ist ein unerschütterlicher Glaube an Aufklärung und Humanität*'. Dat lijkt me heel veel.

Boeken van Christine Nöstlinger (die in dit artikel genoemd worden; naar de Nederlandse uitgaven): Het huis in Niemandsland, Lemniscaat, 1981; Twee weken in Mei, Querido, 1983; Mijn geheime opa, La Rivière en Voorhoeve, 1987; Diederik uit het blik, Fontein, 1977; De Augurkenkoning

kan de pot op, Fontein, 1973; De kinderen uit de kinderkelder, Lotus, 1977; De wraak van de kelderclub, Bruna, 1980; Hugo, een kind op leeftijd, Fontein, 1984; De Bonte Hond, Querido, 1988.

Eindnoten:

1. De lezing van Christine Nöstlinger en de reacties van haar Nederlandse collega's zijn onder de titel ‘Alsof er nog hoop is’ gepubliceerd in En nu over jeugdliteratuur, 1985, nr. 4, p. 137-141
2. Bregje Boonstra, ‘Oorlogskind’, NRC, 28-4-1984.
3. Geciteerd uit het nawoord dat op genomen is in Hugo, een kind op leeftijd, Fontein, 1984, p. 219-220.

Hanneke Eggels
Het geduld om naar verhalen te luisteren zijn we kwijt
In gesprek met Fleur Bourgonje

Fleur Bourgonje (1946) staat meer het schrijverschap dan de schrijverscarrière voor ogen. Toch heeft ze sinds haar debuutroman Spoorloos(1985) **een novelle *De terugkeer*(1986), een libretto Valparaiso(1986) en een dichtbundel Stenen voor het begin (1987) gepubliceerd. Ze houdt zich afzijdig van zaken als literaire avonden, boekpromotie, recensies en oplagecijfers. Dat is volgens haar geen arrogantie, maar vooral te verklaren uit de behoefte aan stilte en de noodzaak tot schrijven: 'Ik ervaar de dingen pas werkelijk wanneer ik ze opschrijf.'**

Vlak voor ons voorbereidend gesprek werd bekend dat zij de dit jaar ingestelde Betje Wolffprijs heeft gekregen die wordt toegekend aan een onafhankelijk denkende schrijfster. Aan dit feit wordt door de pers meer aandacht besteed dan door haar, zo lijkt het.

Fleur Bourgonje heeft na haar jeugd in het Gelderse Achterveld, in Frankrijk, Chili, Argentinië en Venezuela gewoond. Als journaliste werkte ze daar voor Nederlandse (De Groene en de NRC) en Zuidamerikaanse bladen. In Venezuela publiceerde ze een studie over armoede en prostitutie. Ze vertaalde werk van Mario Benedetti en Sergio Ramirez. Sinds 1981 woont ze in Amsterdam.

De dag voor ons vraaggesprek is ze teruggereisd uit Limburg, waar ze 'op lokatie' heeft gewerkt aan haar nieuwe novelle.

Een interview over schrijvers in Zuid-Amerika, verhalen vertellen bij het kampvuur, paarden, twijfelen, prostituées en buitenstaanders.

Vind je dat er aan de stem van de schrijver in Nederland dezelfde waarde wordt gehecht als in Zuid-Amerika?

De schrijver speelt in Zuid-Amerika een andere rol. Hij leeft minder geïsoleerd van het maatschappelijk en politiek gebeuren. De tegenstellingen in die landen zijn zo groot, dat hij zich wel moet uitspreken en dat doet hij dan ook. Je kunt niet ongeroerd blijven door wat daar gebeurt. Politici met hun vaak holle frasen vertegenwoordigen de gevestigde orde of het belang van hun partij. Schrijvers staan daarbuiten en hebben het over universele waarden als goed en kwaad. Daarom heeft de bevolking er zo'n behoefte om te horen wat schrijvers zeggen. Aan de andere kant hebben schrijvers de behoefte te participeren in de grote maatschappelijke en morele chaos. Ze treden op, schrijven artikelen of doen aan politieke meetings mee, zoals Márquez, die contactpersoon is tussen revolutionaire bewegingen, intellectuelen en politici in verschillende continenten.

In Zuid-Amerika is er een andere waardering voor literatuur dan hier, en vooral voor poëzie. Men voelt daar net als dagelijks eten en drinken een grote behoefte aan poëtische uiting. Octavio Paz heeft een standaardwerk over poëzie geschreven *De boog en de lier*, waarin hij een indianenstam in Brazilië beschrijft die nog nooit in contact was geweest met de westerse beschaving. Elke indiaan deed daar, nadat hij 's morgens uit zijn hut kwam, eerst in volstrekte anonimiteit een poëtische uiting naar de zon. Die gedichten vervluchtigden en de volgende morgen volgde er weer

een ander gedicht. Er is verder geen enkele ambitie tot dichterschap. Deze wonderbaarlijk mooie, lyrische ontboezemingen zijn op de band opgenomen door een antropoloog. In Zuid-Amerika worden bij feestelijke gelegenheden of begrafenissen vaak gedichten voorgedragen zonder dat dat belachelijk wordt gevonden. De poëtische ontboezeming is zelfs in tijden van grote depressie iets van alledag.

In het Caraïbisch gebied, Nicaragua bijvoorbeeld, heeft schilderkunst die functie. Het maken van kleurige schilderijen is helemaal geïncorpereerd in het dagelijks gebeuren. Grote schrijvers als Márquez en Pablo Neruda worden door veel mensen gelezen en

geciteerd. Hun boeken bereiken helaas niet alle lagen van de bevolking vanwege het analfabetisme en de armoede.

Wij, Nederlanders, zijn dat kwijtgeraakt, die spontane behoefte tot lyrische ontboezeming in anonimiteit. Als je hier twee dichtregels hebt geschreven, ren je meteen naar een uitgever. Wij zijn tenslotte een volk van pragmatici, technocraten en handelslui. Ook het geduld om naar verhalen te luisteren zijn we kwijt. De gemiddelde Nederlander vindt dat hij wel wat anders te doen heeft. Belcampo, de verteller, heeft jaren geleden tijdens een trektocht verhalen aangeboden in ruil voor onderdak. Maar lang niet iedereen kende aan een prachtig verhaal dezelfde waarde toe als aan een bed of een paar vierkante meter hooi.

Fleur Bourgonje
foto Hans van den Boogaard

Jij hebt vroeger ook vaak verhalen verteld?

Als kind moest ik andere kinderen bezighouden en in slaap brengen. Ik vertelde vervolgverhalen die ik ter plekke verzon. Mijn grootvader, de dorpssmid, vertelde ook graag verhalen; dat waren meestal gebeurtenissen uit de werkelijkheid die hij versierde en groter en groter maakte.

Dat vertellen bij een vuur heb ik later teruggevonden in Latijns-Amerika: boeren die in het donker bij wat brandende takken elkaar verhalen vertelden waarin ze hun angsten en verlangens kwijt konden, angst voor slangen, de duivel met vleugels, een krokodil met een vrouwenhoofd. En het verlangen naar een paradijs waar veel eten en drinken is, en geen grootgrondbezitter. Natuurlijk verscheen er op het allerlaatste moment altijd een prins.

De oerbeelden waarover je het nu hebt, *vind ik ook weer terug in je poëzie in de bundel* Stenen voor het begin.

Ik praat niet graag over mijn gedichten. Het interpreteren ervan laat ik liever aan de lezer over. Iedereen leest een gedicht immers op een andere manier.

Als je gedichten schrijft is het gevaar van een controlerende instantie altijd aanwezig. Voortdurend wil je geest ingrijpen op je gevoel, terwijl toch de allereerste uiting van emotionele aard moet zijn, of een gegrepenheid door een ritme of een klank. Pas daarna komt de vorm of de idee. Dichten betekent een voortdurend omsingelen van wat je waarheid zou kunnen noemen. Als ik een gedicht af heb, heb ik heel even het idee dat ik die waarheid op haar staart heb getrapt. Maar als het uit

je handen wordt getrokken of je geeft het zelf weg, dan komt weer de twijfel: was dit mijn waarheid wel? Want wat ik werkelijk voel of denk, lijkt onzegbaar. Onverwoordbaar.

Deel I van je dichtbundel doet hier en daar aan Rutger Kopland denken in vorm en thematiek. Jullie zijn bijvoorbeeld allebei gefascineerd door paarden.

Ja, maar Kopland heeft een liefde voor paarden en ik ben er bang voor. Ik vind het prachtige dieren, maar de niet te temmen kracht van het paard beangstigt me. Ik heb altijd paarden om me heen gehad die door mijn vader, een hoefsmid, vastgebonden moesten worden om beslagen te worden. Die beesten waren toch al nerveus, maar zeker in die situatie waarin ze ingetoomd beslagen moesten worden. Ik zat dan bevend boven op zolder te wachten tot ze zich zouden losrukken, ons huis zouden bestormen en alles, ook ons, zouden vertrappen.

Deel II van je dichtbundel bevat een aantal gedichten die in verschillende jaren zijn geschreven; Santiago 1973, Buenos Aires 1976, De stad 1986. Toch is de toon van de latere gedichten net zo geresigneerd als die van de vroege.

Het is ook niet zo dat ze op een ander moment zijn geschreven. Het jaartal boven de gedichten refereert aan de stad zoals ik me die herinner. Zoals ik me de mensen in die stad herinner. Het leven. De dood. Die serie is niet in Zuid-Amerika geschreven, maar later in Nederland.

Voorin staat een motto van Ingeborg Bachmann. Haar hoofdpersonen lopen door gebrek aan contact met de omringende wereld stuk, terwijl de jouwe op een keerpunt blijven staan. Jouw boeken hebben een open einde. In hoeverre voel jij je met haar verwant?

Fleur Bourgonje
foto Hans van den Boogaard

In het streven om via de literatuur het zwart-wit denken en de grenzen van de burgerlijke moraal te vervagen, nee, om een nieuwe moraal te plaatsen tegenover de oude. Haar vragen: wat is waarheid, is jouw waarheid meer waard dan de mijne? Haar scepsis ten opzichte van de mensheid en haar ironie met betrekking tot de Oostenrijkse samenleving en de gevestigde orde. Het aan de kaak stellen van de hypocrisie van de macht. Het doorlichten van de man-vrouwverhouding, van de liefde. Bachmann was filosofe, aanhangster van Wittgenstein; de filosofische ondertoon van haar werk boeit mij erg. Vooral haar korte verhalen, maar ook haar gedichten.

Wat waren de eerste boeken die je las?

Pas laat in mijn jeugd heb ik toegang gekregen tot de ‘grote’ literatuur. Er circuleerden geen boeken in mijn dagelijkse omgeving. Simone de Beauvoir, Sartre en Camus openden me de ogen. Dat waren de schrijvers die de wereld op z'n kop zetten en die mij uit mijn omgeving weghaalden. Het humanisme, de waardering voor de mens sprak me zeer aan. En het feit dat de mens zelf de verantwoordelijkheid draagt voor zijn keuzes en daden.

Ik ben opgevoed met de gedachte dat het middelpunt van ons leven zich buiten ons bevindt en dat er een god is die de touwtjes stevig in handen houdt en er naar willekeur aan trekt. Wanneer je dat idee terug kunt brengen tot je eigen vrije wil, dan betekent dat een complete verandering van je mens- en maatschappijbeeld.

Ik ben door mijn lange verblijf in Zuid-Amerika vooral gericht geweest op de Spaanstalige literatuur. Al lezend probeerde ik de wereld van de Zuidamerikaanse verbeelding binnen te treden; de werkelijkheid drong zichzelf wel op. Pas toen ik in

Nederland terug kwam ben ik mij echt gaan verdiepen in de Europese literatuur, vooral de Duitstalige en de Italiaanse. En de Russen.

De poëzie van Marina Tsvetajeva was voor mij de grootste ontdekking. Ik heb een keer een reis naar Italië gemaakt met al haar vertaalde werk in mijn koffer. Het was alsof ik

samen met haar door het landschap en door onze binnenwerelden trok. Haar poëzie raakt mij diep, ontroert me. Ze is doorleefd, lijfelijk, origineel en bezit een wonderbaarlijke kracht. In de vorm is ze zeer gedurfd. Het ritme schijnt perfect te zijn, maar dat kan ik uit de vertalingen niet opmaken.

Bij Tsvetajeva is er sprake van een soort 'visitation', een bezetenheid waarbij het controlerende ik lijkt te zijn weggevallen: alles om haar heen staat stil - en zíj bestaat. De andere grote ontdekking was de Braziliaanse schrijfster Clarice Lispector. Zij is heel introspectief, ze duikt in het onderbewustzijn van de mens waar alleen nog chaos en troebelheid heersen. Ze duikt als het ware onder de taal en durft uit te komen op gestamel, gekreun, zwijgen. Haar romans zijn ontstaan in uren van buitenissige concentratie, de zogenaamde 'stream of consciousness' á la Virginia Woolf of Joyce, maar ze kan haar verhalen ook heel cerebraal opbouwen. Door Franse feministen als Hélène Cixous is ze als paradepaardje geconfisceerd. Zij zou hèt voorbeeld van vrouwelijk schrijven zijn. Ik zie haar, los van haar sexe, als een groot schrijver, zoals ik Max Frisch, los van zijn sexe, een groot schrijver vind.

Fleur Bourgonje
foto Hans van den Boogaard

Jouw hoofdpersonen zijn buitenstaanders.

Ja, mijn personages voelen zich buitengesloten of plaatsen zich actief buiten de groep, de gevestigde orde, of een bepaalde moraal, omdat ze twijfelen, omdat ze niet willen opgaan in vanzelfsprekendheden.

Hanna uit Spoorloos *vertrekt welbewust uit haar geboortedorp en komt vervolgens haast per ongeluk in Chili terecht. Ze registreert en beschouwt daar de positie van vrouwen aan de rand van de samenleving. Je laat de lezer het open eind van de roman verder invullen. Een welbewuste uiting van je levensopvattingen?*

Ja, ik weet niet wat het leven zal brengen. Niets ligt vast. Zo kan ik van de hoofdpersoon ook niet zeggen wat er met haar zal gaan gebeuren. Ik laat haar uiteindelijk zelf kiezen; ik laat de lezer kiezen. Aan het eind scheiden onze wegen zich.

Je sluit je vanwege de twijfel ook niet aan bij een bepaalde groepering?

Ik sluit mij nergens bij aan, omdat ik volstrekt onafhankelijk wil zijn in mijn denken. Ik wil mij niet volledig identificeren met bijvoorbeeld de vrouwenbeweging of een politieke partij. Ik ben een eenling, een geboren anarchiste.

Ik wind mij niet snel op, maar als ik het doe dan gaat het om onbenulligheden als een lekke band, òf zaken als ethiek en waarden die mij dierbaar zijn. In Zuid-Amerika was de menselijke waardigheid in het geding. Het ging daar om verzet tegen vernedering en onderdrukking. Toen heb ik mij politiek geëngageerd, zonder overigens actief lid te worden van een partij.

Hoe denk je over geëngageerde literatuur?

De filosofie van een schrijver komt altijd tot uitdrukking in zijn werk, of hij/zij nu in Zuid-Amerika of in Nederland woont. In iedere roman schildert de schrijver een plaatje van de maatschappij, van de verhouding tussen de mensen, van het individu in zijn omgeving. Dat kan tussen de regels te lezen zijn, of in hele duidelijke termen. Als ik zelf duidelijk politiek stelling wil nemen, dan doe ik dat liever in een artikel dan in een roman, gedicht of novelle.

In Venezuela nam je in het Spaans interviews af met prostituées en prostituanten.

Vanuit economische motieven gaan vrouwen in onderontwikkelde landen in de prostitutie, want er moet brood op de plank komen. De meisjes die ik daar heb leren kennen waren tussen de veertien en twintig jaar en geronseld op het platteland van Colombia en Bolivia als hulp in de huishouding. Ze waren illegaal het land binnengekomen en konden dus niet terug. Slavenhandel dus.

Uit de gesprekken die ik een jaar lang heb gevoerd, bleek dat ze het geld dat ze verdienden opstuurden naar hun familie op het platteland. Gezinnen van tien tot twaalf mensen leefden daarvan. Ik heb me wel afgevraagd waarom het ene meisje kiest voor kapster, of typiste (dat is wel het allerhoogste dat je kunt bereiken als je van arme

afkomst bent) en de ander net één stapje verder gaat en prostituée wordt. Dat levert wel meer op, maar je levert ook meer in. Hoe groter de armoede, bleek uit de interviews, hoe eerder je die stap maakt. Ik heb heel intens geluisterd naar wat ze eigenlijk bezighield en hoe ze al pratend greep kregen op datgene wat in hen omging. De intonatie en dat wat ze niet zeiden was voor mij net zo belangrijk. In die zin was het ook taalkundig interessant. Zoals het altijd interessant is om in de tram of op de markt je oren open te houden.

Een verhaal van jou, 'Droom in Siena' is opgenomen in een bundel van vrouwelijke auteurs, samengesteld door Hannemieke Stamperius: Kind met zes tenen. *Nederlandse verhalen door vrouwen over vrouwen luid de ondertitel. Geloof jij in een specifiek vrouwelijke stem in de literatuur?*

Ik denk dat een vrouw vanuit een andere optiek naar de dingen kijkt. Een vrouw heeft eeuwenlang in de hoek van de kamer gezeten, in plaats van middenin tussen de mannen. Daardoor heeft ze een zekere argwaan in haar blik gekregen. Die blik zal in de toon waarop iets geschreven wordt en in de keuze van onderwerpen doorspelen. Een vrouw heeft waarschijnlijk ook andere associaties. Maar of ze gevoeliger of sentimenteler schrijft? Ik kan daar echt geen antwoord op geven.

Waarom groeperen schrijfsters zich dan eigenlijk vanwege hun vrouwzijn?

Daar ben ik tegen. De vraag vind ik ook niet relevant. Een vrouw schrijft en een man schrijft, en wat zij beiden schrijven moet origineel en goed zijn. Ik ben niet toleranter ten opzichte van vrouwen. De vraag is wel in de mode. Aan universiteiten worden er al jaren colleges over gegeven en in ieder interview wordt de vraag gesteld zonder dat er een bevredigend antwoord gegeven wordt.

Je hebt op 24 juli j.l. de pas ingestelde Betje Wolffprijs gekregen. Een literaire prijs vooreen onafhankelijk denkende vrouw, volgens het juryrapport.

Het gezag van een jury heb ik niet nodig, maar ik voel me door het juryrapport wel aangesproken. Ik streef niet zoveel na, maar dit is iets wat ik hoop te zijn: onafhankelijk van geest.

Daardoor maak je jezelf enigszins tot een marginaal figuur. Als je steun van een literaire of ideologische groepering zoekt of krijgt, dan kan je snel omhoog schieten. Ik beschouw dat niet als een steun in de rug, maar als een last, zoals ik ook gesloten vriendenkringen, een te dichtbije familie en een partij als last beschouw. In iedere groep is er wel iets wat ik repressief of beklemmend vind.

En nu krijg je het etiket 'een schrijfster met een onafhankelijke geest'...

Ik krijg geen etiket. De jury heeft naast literaire kwaliteit onafhankelijkheid van geest in mijn werk opgemerkt. Dat is alles.

Waarover gaat je nieuwe novelle?

Over de obsessie van het verdwijnen. Het verdwijnen van mensen uit iemands leven zonder opgave van reden. Eerst heb ik over dit onderwerp een gedichtencyclus geschreven. Toen ik die naar de uitgever had gebracht dacht ik even: dit is af, voorbij. Nog geen uur later zat ik achter de typemachine om het eerste hoofdstuk te schrijven van een novelle over exact hetzelfde onderwerp.

Mijn werk is schrijven. Als dat werk af is, dan is het woord aan de uitgever, de lezer, de recensent. Dan bemoei ik me er niet meer mee.

Bibliografie van Fleur Bourgonje:
Spoorloos (roman). Amsterdam 1985
'Droom in Siena' (verhaal), in: Kind met zes tenen. Nederlandse verhalen door vrouwen over vrouwen.
Samengesteld door Hannemieke Stamperius. Amsterdam 1985, pp. 31-36.

De terugkeer (novelle). Amsterdam 1986.
Valparaiso (libretto). Amsterdam 1986.
Stenen voor het begin (gedichten). Amsterdam 1987.

Fleur Bourgonje
Zwart zijn de paarden die branden

1.

Het slaat op hol. Het was te strak
gebonden - zwart paard op stal -
en schrok van volle zonnen
in de ogen. IJlde

blindelings omhoog, in giftig schuim
van razernij. Vloog hoog boven
de god, bedrogen, de hoge
god van paarden voorbij.

Tegen de verste zon. Brak alle
ogen op het licht en viel
terug, in het gewicht van
gevangen dieren in gevaar.

Zo is het stil gaan staan. Te zwart
om vast te maken. - De witte waanzin
kan ik raken; manen zien
in vrouwenhaar

2.

Het staat alleen dat vliegen wil.
- Alsof het kon. Stalen koorden
van de donder, het wilde licht
voor het begon.

Het beuken op een muur. Buigen
in zand, drinken van aarde
als water. Dragen de mens -
mensenhanden

en zweep, bevelen
tot weten. En het vergeten.
Het dwingend vergeten van
zon in de hoogte

- Als het toch kon: breken
van ringen, ijzer als riet
en het blinde vliegen. Vallen
zonder verdriet

3.

De onbevlogen paarden van de nacht
wachten op morgen. Dicht
is de stal. Vergeefs
wachten op licht.

Zwart zijn de paarden die branden.
- vuur is het woord dat ontstaat
dat bij het vliegen gloeit
in mijn handen -

Schrik zal de ogen niet meer raken:
de hoge god is van mij afgevallen. En alle geboden
zal ik verzaken.

Maar als de waanzin komt
tot hier, ik breek mijn manen
in de val. Sta dreigend op.
Ben ik het dier.

‘Zwart zijn de paarden die branden’ is een bibliofiele uitgave ter gelegenheid van de uitreiking van de Betje Wolffprijs, Uitgeverij ‘De Ruysdael’, Amsterdam

Graa Boomsma
La dolce vita in woord en beeld

Even zoet als de herinnering zijn de mimosa's waar de kamer van doordrenkt is, schreef Rilke. Proust bukte zich eens om zijn schoenen uit te trekken en plotseling zag hij in zijn herinnering het ware gezicht van zijn grootmoeder terug.

Een geur die het venster op vroeger openzet. Een toevallige handeling of associatie die het perfecte beeld van een dierbaar familielid openbaart. Toeval, willekeur, zoals een foto een momentopname is, een bevroren samenloop van omstandigheden, iets dat meteen na de opname verleden wordt en vertekend raakt in het hoofd van de kijker. Kan een foto het verleden vastleggen? Janouch zei eens tegen Kafka, dat de voorwaarde tot beeldvorming het zien is. Waarop Kafka lachend antwoordde: 'Je fotografeert dingen om er vanaf te zijn. Mijn verhalen zijn een soort ogensluiterij.' Is het waar dat je, om een foto goed te kunnen zien, beter kunt wegkijken? Zonder de drie fotoboeken die een beeldverslag met vele gaten van het leven van een Nederlandse soldaat in het Indonesië van 1946-1949 vormen, had ik nooit mijn roman *De idioot van de geschiedenis* kunnen schrijven. Ik heb net zo lang gekeken en gebladerd, vergeleken, vergroot en verkleind, tot de beelden tot leven kwamen en een fragmentarisch, scénisch verhaal gingen vormen. Ik probeerde me niet blind te staren, maar voorbij de persoonlijke beelden, de willekeurigheid, te kijken. De foto op het omslag van het boek symboliseert de symbiose tussen beeld en woord in de roman. Het is een foto van mijn vader toen hij begin twintig was. In een interlokje zit hij aan een tafeltje te schrijven. Er is een inktpotje zichtbaar. De briefschrijver heeft een sigaret in zijn mondhoek. Zijn haardracht is opvallend modern, terwijl het 1947 is. De brief die hij schrijft staat in het boek. Maar de echte brieven die hij aan zijn verloofde, later mijn moeder, schreef, waren al vernietigd toen ik nog geboren moest worden. Ik heb ze verzonnen, ik heb ze van de foto's afgelezen.

De roman geeft echter geen beeld van mijn vader weer aan de hand van de schat aan foto's die ik in mijn bezit heb. Het verleden dat ik hem gegeven heb bestaat voor een groot deel uit fictie. Ik heb een mogelijk verleden van *de*vader proberen te scheppen, de vaders die als jonge soldaten in een andere wereld met totaal nieuwe beelden werden geplant.

Een foto is een bewijs dat het verleden bestaat. Maar een foto is geen weerspiegeling van een herinnering aan dat bestaande vroeger. Met foto's in de hand verbeeld ik mij een verleden, een verhaal in dat toen en daar waarin ikzelf rondloop. Nooit ben ik in Indonesië geweest, maar in gedachten heb ik daar rondgedwaald en heb ik beelden gemonteerd tot er een film in woorden ontstond. Een mozaïek van menselijke objecten, allemaal beelden van mijn vader in wisselende gedaanten (van kleine jongen met een koksmuts op tot pseudo-revolutionair met een lok op zijn voorhoofd terwijl hij bewust poseert op de top van de berg Poentjak bij Buitenzorg op Java), die tot leven komen. In mijn hoofd, in de jaren 1984 en 1985. Het is een nieuw verleden, maar de herinnering - die wankele brug tussen nu en toen - is eerder iets bekends dat onbekend is geworden. De foto blijft hetzelfde, maar de blik verandert. *De idioot van de geschiedenis* is een historie van blikken, van waarnemingsperspectieven waarin het hier en nu botst op het toen en daar. De tijd

als vervormer. De plek blijft hetzelfde, niet wat er gebeurd is. De scènes in mijn roman zijn mogelijkheden, een mogelijke wereld in woorden.

Tegen deze achtergrond heb ik het persoonlijke essay over fotografie, *De lichtende kamer* van Roland Barthes gelezen. Hij schrijft, en het vormt min of meer een resumé van wat ik hiervoor heb gezegd: 'De Fotografie brengt niet het verleden in de herinnering terug. Wat een foto voor mij uitwerkt, is niet herstel van wat uitgevlakt is (door tijd of afstand), maar een getuigenis dat wat ik zie, er inderdaad geweest is.' Mijn

vader heeft bestaan, daar, zoals ook Roland Barthes' moeder eens heeft geleefd. Foto's zijn daarvan het bewijs. In *De lichtende kamer*is hij op zoek naar het ware gezicht van zijn pasgestorven moeder op een van de foto's die hij van haar bekijkt. Op de foto is de 'ik' altijd een ander, het ego valt zelden samen met het beeld ervan. Het ego is springerig, kameleontisch, beweeglijk en licht (zie wat er gebeurt als er een reeks foto's van je wordt genomen). Het beeld daarentegen is zwaar, log en bewegingloos en heeft van het individu een object gemaakt, waar doorheen de toekomstige dood al schemert. In de Nederlandse poëzie van Kouwenaar tot Bernlef, van Gerlach tot Herzberg, worden sinds jaar en dag pogingen ondernomen dat *sur place*-effect, die momentopnamen van dode punten, in woorden vast te leggen. In woorden levert de beweeglijke dichter strijd tegen de verstarring, in poëtische zinnen transformeert de fotografische dichter beelden tot persoonlijke woorden.

Moeten wij in het fin-de-siècle van de twintigste eeuw wegkijken van de beelden, als Kafka onze ogen sluiten? Op de televisie zag ik een jaar geleden een programma over de videocultuur. Een jongen, nota bene werkzaam in een bibliotheek, zei dat hij liever videofilms bekeek in zijn huisbioscoop dan boeken las omdat woorden niet bewegen. Roland Barthes noteert aan het slot van *De lichtende kamer een* opmerking over de klanten die iemand in een café tegen hem maakte: 'Kijk eens hoe dof ze er uitzien. Tegenwoordig zijn de beelden levendiger dan de mensen.' Die ommekeer zou kenmerkend zijn voor onze, op Amerikaanse leest geschoeide, wereld. We leven in de ban van beeld-metastase, een uitzaaiing van de plaatjes- en luchtige praatjescultuur. Daardoor zou het beeldenbombardement de menselijke wereld van conflicten en begeerten ontwerkelijken. Dat het beeld oprukt valt niet te ontkennen, we worden er met onze neus en ogen dagelijks opgedrukt. Horen en zien vergaat je soms. Maar ik zal me niet bij het koor van onheilsprofeten voegen, aangevoerd door zo'n ouderwetse lezer als George Steiner, die op de negentiende-eeuwse barricaden ter bestrijding van het 'verval van het woord' is geklommen, maar niet op de hoogte schijnt te zijn van recente ontwikkelingen in de kunst waarbij beeld en woord vruchtbaar samenwerken. Hij verdedigt een gedateerde leescultuur. Het boek is een heiligdom voor hem, uit het hoofd declameren het toppunt van belezenheid. De literaire intellectueel is voor hem God na de dood van God, door Nietzsche afgekondigd. Mij lijkt het verval van het woord eerder in de hand te worden gewerkt door de overproduktie van boeken, door de inflatie van het woord, mede door toedoen van politieke windhandel in taal en winstbejag dat zich niets gelegen laat liggen aan inhoud en betekenis van literaire taal.

Het beeld functioneert in mijn werk als een motor voor de verbeelding, vooral de foto waaraan mijn blik blijft hangen omdat er iets kleins, treffends, schokkends of prikkelends op te zien valt (Barthes noemt dat het *punctum*). Voor mij als schrijver is een foto, of een fotoreeks die film wordt, bruikbaar materiaal als er een flikkering van reflectie op valt waar te nemen. Barthes stelt de foto boven de film, omdat in zijn ogen de film nooit nadenkend kan zijn door zijn dwang tot vraatzucht, het ene beeld dat het andere opslokt en de kijker meesleurt. Als filmkijker, aldus Barthes, kun je niet even met je ogen afdwalen omdat je elk ogenblik andere beelden krijgt voorgeschoteld, waardoor er voor nadenkendheid geen ruimte zou zijn. Een nogal behoudende opvatting, die een tegenstelling tussen stil (foto) en beweeglijk (film)

creëert die voor mij niet bestaat. Een foto wordt in mijn proza heel vaak een filmische scène in woorden, een fotoreeks een hele roman of novelle. Intrigerende foto's komen dan tot leven. Bij voorbeeld deze, die op de voorplaat van *Tirannieke tijden*staat en die ik vorig jaar in Madrid in een tijdschrift over de Spaanse Burgeroorlog vond. Die is zo in het verhaal 'Water en vuur in Segovia en Madrid' terechtgekomen: 'Toen zag hij hen lopen in een zijstraat: twee gearmd wandelende jonge vrouwen in lichte jurken waarin hun lichaamsvormen duidelijk zichtbaar waren. Ze werden vergezeld door twee jongemannen (vrienden, echtgenoten?) die half schuil gingen achter twee andere mannen die elk een geweer in de aanslag hielden en dreigend keken. De een had een pak aan, de ander droeg een overall en een baret. Deze vrouwen worden beschermd, nog wel. Dit is een oase. Vooral de rechter vrouw vond Luis mooi, aantrekkelijk,

begeerlijk. De manier waarop haar ceintuur om haar middel viel en haar heupen accentueerde. Hij wilde de man zijn die naast haar liep en wellicht een hand op haar schouder had gelegd. Luis bracht zijn eigen hand naar zijn mond en kuste die. Huid op huid, haar verbeelde huid op zijn huid.'

Die beelden, zowel filmische als fotografische, tracht ik naar mijn hand te zetten. De vrouw met de ceintuur duikt op de meest onverwachte ogenblikken op, bij een geur, bij een terloopse handeling als het uittrekken van een schoen, bij voorbeeld.

Maurice Blanchot heeft eens gezegd, 'dat het wezen van het beeld is dat het helemaal buiten ons staat, geen intimiteit kent en toch ontoegankelijker en geheimzinniger is dan onze diepste gedachten;...'

Tijdens het schrijven merk ik, dat er wel degelijk intimiteit uitgaat van beelden en dat het beeld dat mij treft en nadenkend stemt mij niet buitensluit, maar juist insluit, meeneemt, betrekt, opneemt. Het beeld, van foto tot film, heeft - als de compositie ervan schoonheid oplevert en de blik blijft hangen - een onweerstaanbare aantrekkingskracht dat mij niet monddood maakt maar dat nieuwe woorden en beelden oplevert.

Joost Niemöller
Zonder ernst heeft het spel geen inzet
In gesprek met Robert Vernooy

Robert Vernooij
foto Gerrti Serné

Robert Vernooy ziet zijn generatiegenoten vooral bezig aan een carrière in de literatuur. De presentatie lijkt belangrijker dan de prestatie. Zelf wil hij daar een structurele twijfel tegenover stellen die een visie niet uitsluit.

Van Robert Vernooy (Hilversum 1961) verschenen bij uitgeverij In de Knipscheer de verhalenbundels *Het zwelgen* (1983)en *Doodstop*(*1985*). In 1987 verscheen *De Postperistaltici*. Robert Vernooy studeerde af in de musicologie en is medewerker van De Held.

Je laatste boek heet De Postperistaltici. *Het is opgezet als een briefwisseling tussen 'Microbus', die het perverse, het beestachtige vertegenwoordigt en 'Robert Vernooy', die staat voor menselijke waarden en gezond verstand. Hoe is het boek tot stand gekomen?*

Eerst waren er de teksten van Microbius, oorspronkelijk bestemd voor een soort performance met als werktitel *De Spijsverteringsshow*. Toen ik ze wilde publiceren raakte ik in tweestrijd. Aan de ene kant vond ik het fascinerend en aan de andere kant vond ik het nogal banaal. Deze rechtszitting over mezelf werd vervolgens het centrale thema van *De Postperistaltici*. Samen vormde het een meer oprechte weergave van mijn persoonlijkheid.

Tussen 'Microbius' en 'Vernooy' heerste een aanhoudende strijd. Het las als een voortdurende zelfkritiek.

Bij de kritieken over mijn boeken viel vaak het woord 'puberaal'. De maatschappij keurt puberaliteit af omdat het labiel is, voortdurend zichzelf bekritiseert. Het karakter mist nog duidelijke standpunten en houvasten. Er wordt vreselijk naar gezocht, maar als er iets gevonden wordt deugt het tegelijk niet.

Als geestelijke toestand vind ik dat heel interessant. Het puberale in *De Postperistaltici* is duidelijk het resultaat van een keuze. Het is niet puberaal vanuit

een onvermogen om een volwassen verhaal te kunnen schrijven. Dat heb ik met eerdere verhalen, met name in de bundel *Doodstop*, toch wel bewezen.

Vallen Microbius en Vernooy niet samen te voegen?

Ik heb het wel een tijd geprobeerd, maar dan krijg je toch een compromis. En daar heb ik een hekel aan. Het wordt een troebel kwakkie. Ik ben er steeds meer toe geneigd om te gaan denken dat ambivalentie wezenlijk is voor de kunst die ik voorsta. Niet het kunstwerk dat in zichzelf besloten is, dat zichzelf poneert als een waarheid, maar het kunstwerk dat zichzelf in twijfel trekt.

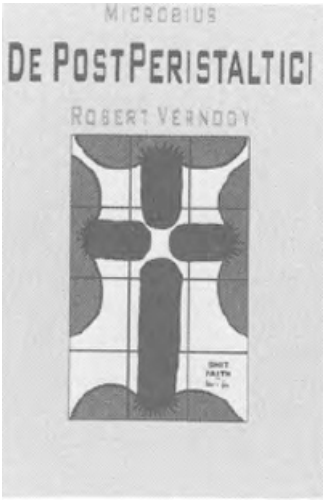
Een tijdje geleden heb ik de kenmerken opgeschreven die het moest hebben. Visie hoorde erbij, het vermogen om het gegevene te transcenderen, het mogelijke er in te zien en eruit te halen, dat beschouw ik als visie. Maar smeuïgheid is net zo belangrijk. Anders wordt het net een boterham met zand. Dat vind ik zo jammer aan een op zich interessante schrijver als Krol; het is zo ontzettend droog. Hij biedt niets om het mee weg te spoelen.

Visie wordt uitgedragen vanuit zekerheid, niet vanuit twijfel.

Het mogelijke uit het gegevene kunnen halen, dat vind ik niet in strijd met de twijfel. Men redeneert in deze maatschappij vanuit hetgene dat vastligt. Maar het vastliggende legt zichzelf alleen nog maar meer vast. Als je de twijfel introduceert valt er een heel ander mensbeeld op te bouwen. Dan kom je tot de visie waarmee ik in m'n volgende boek bezig ben. Wat ik het polymorfe persoonlijkheidsideaal heb genoemd. Het vermogen om meerdere personen te kunnen zijn. Het adagium is niet ‘wees wie je bent’, maar ‘wees wie je wordt’: de omstandigheden scheppen in jou specifieke behoeften en

beperkingen en die vormen je karakter. Een ‘zelf’ dat van seconde tot seconde verandert.

Ook in het postmodernisme wordt gesproken over de verbrijzeling van het traditionele mensbeeld en daarbij wordt dan met name naar de media verwezen. Ik denk dat daar veel voor te zeggen is, maar het is natuurlijk niet alles. In monocausale verklaringen geloof ik niet. Waarom zou ik compromissen sluiten als ik naar gelang de situatie kan kiezen voor een karakter? De keerzijde is dat je al gauw naar opportunisme neigt. Men vraagt, wij draaien. Dat is vooral het onderwerp van *De dingen die er niet toe doen*, mijn nieuwe boek; hoe je je flexibiliteit kunt bewaren zonder in opportunisme te vervallen.



Het blijft me onduidelijk wat je met die twijfel bedoelt.

Het heeft iets te maken met twijfel als een vorm van verdraagzaamheid. De gelijkwaardigheid van standpunten. Het is niet een twijfel op een bepaald moment, maar het is structurele twijfel. Twijfel als bouwsteen. Je zou die chronische twijfel kunnen beschouwen als de uiterste consequentie van het feit dat absolutismen als ‘de eeuwige waarheid’ vandaag de dag niet meer geloofwaardig zijn. Kortom: relativisme.

Maar als je aan alles twijfelt dan ondergraaf je toch alles?

Dat is een van de dingen waar ik me telkens over verbaas, dat de twijfel bij mij zulke actieve vormen kan aannemen. Het belang van literatuur heb ik gerelativeerd. Dan is het toch een godswonder dat ik, zoals afgelopen week, weer zo'n onstuitbare zin krijg om aan het werk te gaan?

Die twijfel is dus niet sterk genoeg.

In elk geval niet sterker dan mijn arbeidsdrang. De vrienden die ik heb, balanceren ook op de rand van die afgrond. Het zijn mensen die gevaarlijke vragen stellen. Wat dan ook nog al eens omslaat in alcoholisme en vergeet het verder maar. Een spannend, maar riskant gezelschap. Die twijfel veroorzaakt voortdurende beweging. Als je leeft dan heb je geen morele, maar wel een logische plicht om te bewegen.

Een biologische plicht.

Nou ja, logisch of biologisch, dat maakt in de postperistaltiek niet zo gek veel uit. In *De Postperistaltici* wordt de biologie al als een biologica gepresenteerd. Het centrale idee in dat boek is de bewusteloosswording, wat ik ergens formuleer als de bestemming van het denken. Een visie op de geschiedenis waarbij de mens al zijn vermogens buiten zichzelf heeft gebracht om op die manier zijn relatie met de natuur te kunnen herstellen. Orgaanprojectie.

Het is een vrij complexe gedachtengang waar ik één alinea aan heb besteed, een soort sleutelalinea. Iedereen heeft alle schetsen, de domste stukken uit het boek geciteerd, maar daar zijn ze aan voorbij gegaan. Heel jammer. De enige manier waarop de mens zich in de natuur kon handhaven was door afstand te nemen, te conceptualiseren. Vervolgens probeert hij de hele tijd weer die relatie te herstellen. Geleidelijk aan in de geschiedenis concretiseert het idee zich dat de natuur een andere vorm zou moeten aannemen, waarin de mens gedachtenloos, instinctief zou kunnen leven. En dat wordt dan de cultuur.

De vraag is wat de mens nog zou moeten doen als het eindresultaat is bereikt. Dat is de centrale vraag van *De Postperistaltici*; wat blijft er over als de mens al zijn geestelijke en lichamelijke vermogens buiten zich gebracht heeft? Dit vind ik een voorbeeld van een visie.

Valt De postperistaltici *ook te lezen als een satire op het postmodernisme?*

Nee. Op het moment dat ik het schreef heb ik me niet of nauwelijks met het postmodernisme beziggehouden. Het woord valt maar één keer in het hele boek. Als het erover gaat dat je niet moet geloven in al die postmodernisten die zeggen dat er niets nieuws meer te doen valt. Dat is alleen hun eigen onvermogen, hun eigen luiheid. Verder is het boek eerder een kritiek op de sociale status van de kunst, en daar vormt het postmodernisme dan een onderdeel van.

Je ziet het niet als een overheersende definitie van de kunst van nu.

Nee, het is een inhoudsloos begrip. Een uiting van wanhopige catalogiseringsdrang. Citatenkunst? Kijk naar Picasso, Stravinsky. En die worden toch geen postmodernisten maar modernisten genoemd. Intertekstualiteit? Kijk maar bij Joyce, het wemelt ervan. Het is nu misschien iets meer geradicaliseerd, maar bij iemand als Joyce is het allemaal al aanwezig. Het gelijkstellen van het banale en het verhevene bijvoorbeeld. Joyce neemt een onaantastbaar klassiek epos als *Ulysses* en hangt daar de meest banale verrichtingen van het meest banale ventje op een doordeweekse dag aan op. En dan nog: ik heb niet het idee dat het postmodernisme genoeg weerstand biedt als object om de strijd mee aan te binden. Je geeft klappen in een dot watten. Als *De Postperistaltici* ergens kritiek op levert dan is het op iets wat hard is.

Weerstand is een kwaliteitsnorm voor je.

Het is gewoon lekker.

Herken je iets van je ideeën bij jonge schrijvers om je heen?

Ik geloof het wel. Over het *ABC van Bril en Van Weelden* heb ik sterke bedenkingen geuit in De Held, maar het raakt voor een deel toch wel aan m'n eigen interesses. Dat heb ik een gevoelsmatige verwantschap met de Maximalen; dezelfde hang haar het Grote Gebaar. Al vind ik wel dat het tot nu toe niet echt iets belangrijks heeft opgeleverd. Bij veel anderen zie ik vooral dat ze erg bezig zijn met een carrière in de literatuur. Ze kennen iedereen die ze moeten kennen. Maar er komt niet veel uit waar ik van onder de indruk ben.

Iemand als Tobias Adelaar vind ik boeiend. Maar die werd nergens besproken, zoals veel interessante auteurs toch het ondergeschoven kindje blijven. Wat me irriteert aan een hele hoop jongelui - hoor mij! - is dat ze zo weinig risico durven te nemen. Ze hebben zoveel gevoel voor de literaire etiquette dat ik er echt nooit van sta te kijken. Dan staat er weer eens een boek in Vrij Nederland en dan wandel ik binnen bij Atheneum of de AKO, blader er wat in en heb het al uit voor ik eraan begonnen ben. Dan heb ik liever een boek dat twijfelachtig mag wezen maar wel anders is.

Zelfs bij al die critici die negatief over *De Postperistaltici* oordeelden las je toch telkens ‘ongebruikelijk boek’, ‘geen dertien in een dozijn’, ‘zeker geen doorsneewerk’. Mijn god, wat wil je nog meer? Voor mij is dat een regelrechte aanduiding dat iets deugt. Men durft gewoon niet iets te maken dat geen doorsnee is, omdat je onmiddellijk die strontpot over je heen krijgt.

Ook iemand als Joost Zwagerman durft dat niet, wat niet wegneemt dat ik hem technisch gezien een goede schrijver vind. Maar ja, er zijn al zoveel goeie schrijvers. Als ik alle goeie schrijvers moest lezen kwam ik nooit klaar, dus dan liever een schrijver die misschien niet zo goed kan schrijven, maar wel iets interessants te vertellen heeft, of iets oninteressants op een interessante manier kan vertellen.

Wat is voor jou een voorbeeld geweest?

Ja, die Joyce komt steeds weer terug. Nog nooit heeft iemand een relatie gelegd tussen mijn werk en dat van Joyce, maar daar heb ik echt waanzinnig veel van opgestoken. Het idee van de muzikaliteit van de taal. De vorm als uitbeelding van

de inhoud. En met name: je zegt iets serieus en je presenteert het als een grap. Zijn ‘jokoseriousness’. Voor mij was hij daarmee de eerste.

Wat vormgevend vermogen betreft heeft Hermans ook een enorme bomkrater in mijn literaire landschap achtergelaten. Dat idee van de klassieke roman waarin geen mus van het dak valt zonder oorzaken en gevolgen. Dat verbindt Hermans met Joyce. Dat speelt ook in mijn achterhoofd; ieder woord dat ik schrijf moet ik kunnen rechtvaardigen. Tegenwoordig denk ik alleen minder in afzonderlijke woorden. Meer op alineaniveau.

De hedendaagse literatuur vind je minder interessant?

In een recent stuk in De Held schreef ik dat het steeds vaker niet om de prestatie lijkt te gaan, maar om de presentatie. Ik vind dat ik toch op z'n minst mezelf moet blijven

verbazen. Ik schrijf allang niet meer voor de goedkeuring van de recensenten, als ik dat überhaupt al ooit gedaan heb. Ik doe het in de eerste plaats voor mezelf. Als ik mezelf ga zitten herhalen wordt het tijd voor iets anders. Ik heb uitgerekend dat ik nog twee of drie boeken kan schrijven die volledig van elkaar kunnen verschillen. Maar als ik daarna niet meer iets kan schrijven wat afwijkt, moet ik iets anders gaan doen.

Hoe kun je zo zeker zijn over die twee of drie boeken?

Omdat ik het nog op stapel heb staan en al veel voorbereidend werk heb verricht. Van het boek *De dingen die er niet toe doen* had ik al veel klaar, zelfs het plot, voordat *De Postperistaltici* klaar was.

Wat wordt dat voor boek?

Een heuse roman. Wel met wat rarigheidjes, zoals het feit dat ik alle alinea's tot verzelfstandigde tekstblokjes heb gebombardeerd. Het heeft de schijn van een mozaïek. Ik krijg zo de flexibiliteit om er opeens hele korte blokjes tussenin te plaatsen. Er ontstaat zo een zekere verzelfstandiging van het moment. Maar ik denk dat het er typografisch modernistischer zal uitzien dan het in werkelijkheid is.

Komt het beestachtige van De Postperistaltici *ook weer terug in* de dingen die er niet toe doen?

Meer het sensuele. Het personage bestaat bij zijn zintuigen. In dit boek worden de mensen niet gedefinieerd door wat ze denken, maar door hun gedrag. Het gedrag als karakter, daar draait het om. Misschien laat ik de hoofdpersoon aan het einde afscheid nemen van ‘al die sensualistische shit’. Er staan veel zinnelijke zinnetjes in het boek. Zo is er een hele alinea gewijd aan het eten van een boterham. Dat zijn de dingen die er niet toe doen. Maar tegelijk kan je je afvragen of dat misschien het meest wezenlijke is wat er te beleven valt.

Vind je er ook de tegenstelling van De Postperistaltici *in terug?*

Nou, veel minder, omdat het zo'n polymorf personage is. Het ene moment trekt hij op met een vrachtwagenchauffeur, gaat helemaal op in dat wereldje, dan weer is hij in gezelschap van juristen en vindt hij het lekker om zich zo snel mogelijk het jargon en de maniertjes daarvan eigen te maken. Met evenveel gemak past hij zich aan bij leerlingen van een middelbare school, gaat hij om met een volksvrouw in een oude Amsterdamse wijk, is hij een moderne duivelskunstenaar, een jongleur, een knutselaar, een academicus, alles. De man die alles wil zijn, zoals een van de schertsende ondertitels luidt. Hij schiet door allerlei ervaringen heen en blijft toch aan zichzelf gelijk, dat wil zeggen aan de veranderlijkheid op zich, want het enige wat bij hem gelijk blijft is de veranderlijkheid. Er is een soort nivellering van de afwisseling ontstaan. Alles is inwisselbaar geworden.

Dat bewustzijn van de inwisselbaarheid lijkt me typisch iets van deze tijd.

Ja. Hij staat daarvoor. Een modern en pragmatisch, opportunistisch bewustzijn. Ik wil ook dat het een meer algemene waarde krijgt. Om niet te blijven steken bij het concrete, wil ik twee politieke partijen in het boek stoppen die een coalitie

aangaan: de PRP, de Progressief Reaktionaire Partij, en het OA, het Opportunistisch Appèl.

Een van de consequenties van de al genoemde bewustlooswording is de sensualisering van de maatschappij. De utopie van Marcuse, de esthetische of erotische maatschappijstructuur wordt werkelijkheid. De sfeer van het ethische gaat steeds meer over in de sfeer van het esthetische.

Een politicus deugt op grond van esthetische en niet-ethische kwaliteiten. Mijn OA en PRP spelen daar op in. In Amerika zijn ze, zoals vaker, al verder met de verwerkelijking daarvan. Daar geven ze gewoon openlijk toe dat het niet gaat om de prestatie, maar om de presentatie. Wat is de menselijke meerwaarde in zo'n gesensualiseerde maats chappij? Daar gaat dit nieuwe boek over, maar ook *De Postperistaltici* ging erover. Het is opvallend dat de critici het ethische betoog op gronden proberen te diskwalificeren. Men zei van *De Postperistaltici* niet dat het aanstootgevend was. Ze zeiden niet dat ze

het smerig vonden, of verwerpelijk, die Microbius teksten. Dat was veel eerlijker geweest. Men vond het flauw of banaal of vervelend.

Bij het Journaal lijkt het minder om de zwaarte van bepaald nieuws te gaan dan om de prikkelingsgraad. Een tijdlang werd er over de oorlog Iran-Irak weinig bericht omdat die gevechten maar zo monotoon voortduurden. Dat is dan eerder een esthetische dan een ethische overweging.

Ja, of laatst op het nieuws, de veroordeling in de zaak-Heijn. In de zwaarte van het vonnis telde de aandacht van de media mee. Je kunt je voorstellen dat de strafmaat op een gegeven moment minder te maken heeft met de ernst van de misdaad als met de media exposure die het gekregen heeft. Iemand die met zijn ontucht alle kranten heeft gehaald krijgt een zwaardere straf dan wie in de achtertuin betrapt is met de vinger in zijn kleine nichtje. Dat soort dingen lijken toch te bevestigen waar mijn boeken over gaan. Mijn denken bevindt zich kennelijk op het juiste spoor.

Vind je het een afkeurenswaardige ontwikkeling?

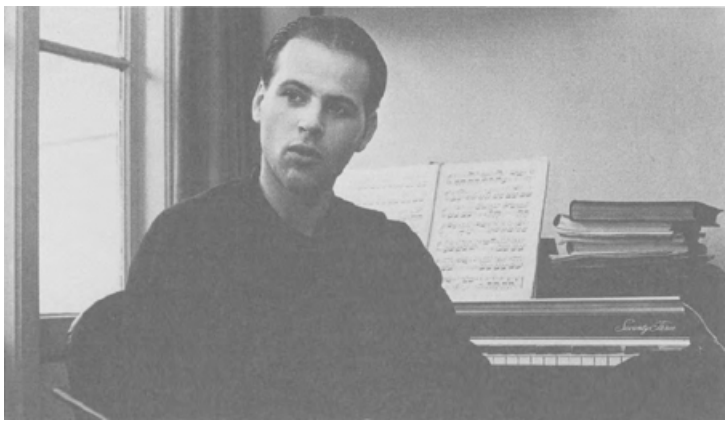
Ha! Maar nou komen we op het morele vlak van de twijfel. Enerzijds vind ik het wel mooi dat de lust zulke pluriforme gestalten kan aannemen. Aan de andere kant is het de afbouw van de menselijkheid. Het is dan ook uit zelfbehoud dat ik me daartegen verzet. Het is slecht voor mensen als ik, wanneer het denken wordt uitgeschakeld.

Het denken blijft wel. Het krijgt alleen een andere vorm.

Ja, alles wordt een spel. Een erotisch spel. En dus al gauw een spelletje. Zonder ernst heeft het spel geen inzet. En dan gaat het vervelen, dat is het inherente risico. Ik breek dan het spel om het met een inzet te kunnen spelen.

Speelt televisie een belangrijke rol bij het schrijven?

Methodisch niet zo, thematisch steeds meer. In *De dingen die er niet toe doen* speelt het wel een rol, bijvoorbeeld met betrekking tot het gefragmenteerde bewustzijn en ook dat polymorfe persoonlijkheidsideaal. Over de voorbeelden en de poses die televisie voorhoudt en hoe dat een soort maatstaf wordt voor ervaringen. Je kunt zeggen dat de losheid van het boek, de schijnbare mozaïekstructuur iets met t.v. te maken heeft, zoals ook bij Bril en Van Weelden.



Robert Vernooij
foto Gerrti Serné

In *De Postperistaltici* wordt de t.v. gepresenteerd in z'n effecten. Het gaat dan om de afstand tot kunst of werkelijkheid. Verklein de afstand tot kunst en zij wordt werkelijk. Vergroot de afstand tot de werkelijkheid en zij wordt kunst, een esthetisch fenomeen. Microbius kijkt op de televisie naar een modderramp en hij merkt dat het zich buiten hem bevindt en dat het daardoor een esthetische waarde krijgt. In die zin vind ik televisie interessant. Vanwege z'n epistemologische consequenties.

Zo gezien draagt televisie bij tot esthetisering van de wereld.

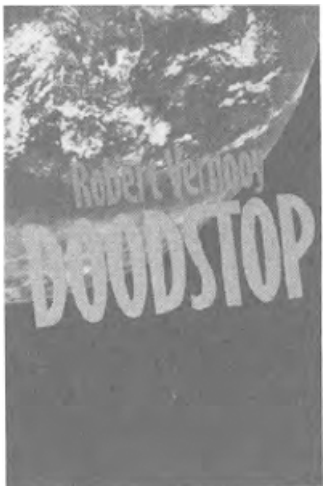
Het is oorzaak en gevolg. Het versterkt die tendens en het wordt door die tendens geproduceerd.

Wat is het verschil tussen Het *zwelgen, je eerste verhalenbundel, en* Doodstop, *je tweede?*

Het zwelgen was een soort stalenboek van stijlen. Kijk wat er allemaal mogelijk is. Hetzelfde als wat Zwagerman deed met zijn bundel *Kroondomein*. Van een aantal richtingen die daarin werden aangetipt weet ik nu al dat ik ze niet zal inslaan omdat ik ze ten tijde van verschijnen al niet meer interessant vond. Er waren heel wat surrealistische verhalen tussen. Dat hebben de meeste recensenten wel gezien. Er werd me een gebrek aan realisme verweten.

Realisme lijkt een kwaliteitsnorm.

Men houdt zich heel streng aan de letter van het romantisch realisme; het Flauberiaanse realisme. Zo'n beetje negentig procent van wat er in Nederland geschreven wordt. Wij zijn geen grote fantasten. Poe, Hoffmann, dat is on-Nederlands. Ik vind dat het realisme een transcendente waarde moet hebben, als in *Dubliners* van Joyce. Die hele subtiele, persoonlijke symboliek van hem heeft me heel erg aangesproken. In het eerste boek heb ik het er te dik bovenop gelegd, zoals dat debutanten wel vaker overkomt. Dat is een kritiek die ik ter harte heb genomen. Dat het suggestiever kon, implicieter. Ik denk dat dat uit *Doodstop*, het tweede boek, ook wel blijkt. Bij het eerste boek wilde ik iets maken waar alles in zat. Zo'n ernorme dichtheid dat het ten koste ging van de leesbaarheid. Het is wereldser geworden.



Je noemde twee, drie boeken die je nog van plan was te gaan schrijven.

Ja, ik vind het alleen zo eng om daarover te vertellen. Straks jat iemand het idee, of vergalt je lol door te zeggen dat het al gedaan is. Er is een plan voor *De Contramine*, een bundel essays, onder andere uit De Held. En er is *Het evangelie der geile wijsheid*. Het zou de vorm moeten krijgen van een epos, in de traditie van het Soemerische, het IJslandse en het Homerische epos. Het zou moeten gaan over een paria die zich los wil maken van zijn hoofd.

Het aardige lijkt me dat het epos in deze tijd is geschreven en wordt gevonden door een oudheidkundige uit de toekomst, die er dan allerlei interpretaties doorheen strooit. Die ook fout zijn. Hij heeft het bijvoorbeeld over de Europoort als een legendarische poort die de monding van de Rijn overspande. In het Gilgamesj epos zie je telkens stippeltjes tussen haakjes; de delen die verloren zijn gegaan. Zo kun je een beroep doen op het invulvermogen van de lezer en bijvoorbeeld de stoplappen weglaten. Dat klinkt als een complex boek en ja hoor, dat is het dan ook.

Joost Niemöller
Maximaal

Het kan niemand die de Nederlandse literatuur volgt ontgaan zijn. Er bestaat sinds dit jaar zoiets als de Maximalen. Een groep jonge (soms overigens niet meer zo jonge) dichters die zichzelf met zoveel lawaai uitriep tot ‘de nieuwe generatie’ dat de kranten en de weekbladen er maximaal voor vielen: een groepsinterview met een enorme kleurenfoto in Elsevier, een paginagroot groepsinterview in Het Parool, de openingspagina van het kunstkantern van De Volkskrant, breeduit recensies in Vrij Nederland, Volkskrant en de regionale pers, ‘slechts’ een showpaginaatje van de toch altijd zo trendy HP. Alleen NRC/Handelsblad stelde zich provocerend op door geen artikel of artikeltje aan de Maximalen te wijden en de Maximaal-verzamelbundel niet te bespreken, maar alleen te noemen in haar curiosa rubriek LS.

Nog nooit kreeg een Nederlandse literaire beweging in zo'n vroeg stadium zoveel aandacht. Dat zegt iets over de media-bewuste Maximalen, maar het zegt vooral iets over de media zelf. Meer dan ooit lijken die nu ook op cultureel gebied behoefte te hebben aan beweging, sensatie, gebeurtenissen. Nieuwe Wilden! De nieuwe filmgeneratie! De doorbraak van de postmoderne architectuur!

Wat een akelige stilte heerste er echter bij de afdeling ‘literatuur in Nederland’. Alle op het scherp gespeelde groepsvormingen waren verzand in schijnbare verzoenignsgezindheid waarachter particuliere belangen een ondoorgrondelijke en dus voor de media weinig interessante rol speelden. Dramatisch spiegelde dit zich in het verwateren van de redaktieformules van de literaire bladen. De Revisor, Tirade, Hollands Maandblad; vroeger stonden die ergens voor, nu waren ze zo goed als inwisselbaar. Toen schoven de Maximalen zich naar voren. En de Maximalen hadden de kranten en de weekbladen precies het verhaal te bieden waar die naar snakten: ‘jong tegen oud’. ‘Oud’ liet de toegeworpen handschoen overigens verstandig genoeg liggen. Niet meer dan getergde uitvallen kwamen er van de door de Maximalen tot ‘figuurzagers’ bestempelde dichters en critici Ad Zuiderent (De Tijd), Peter Zonderland (de Volkskrant) en Wiel Kusters (Vrij Nederland). Deze waren te weinig inhoudelijk om voor polemisch te mogen doorgaan. Onwillige, verveelde reflexen waren het, oubollige pogingen tot leuk doen: ‘Zij hebben in het prentenboek der Vijftigers gekeken en nu is er een lyriek die zij afschaffen.’ (Wiel Kusters in VN's boekenbijlage). Het was alsof ze wel wisten dat ze hoe dan ook voor het publiek de rol van de per definitie onsympathieke ‘ouderwetsen’ zouden spelen. Ze konden zich dus maar beter gedeisd houden. ‘Nieuw’, ‘jong’, dat zijn de toverwoorden vandaag de dag en ietwat goedkoop, maar daarom nog niet minder terecht doelde Maximalist Arthur Lava daar al twee jaar geleden op door in het gedicht ‘Remco’ te verkondigen: ‘En je weet/ 't werkt net als bij haring/ de nieuwe is het lekkerst.’

Heel fascinerend, dat mediaspel. Zoiets kan later nog eens het onderwerp worden van een uitgebreide studie: wie dekte welke belangen, waarom werd deze of gene wel of niet aangevallen, welke namen werden uit strategische overwegingen wel of niet genoemd en hoe hield dat uiteindelijk verband met ‘de literatuur zelf’? Het meest fascinerende vind ik de vraag in hoeverre die ‘literatuur zelf’ nog bestaat als je er zo

over nadenkt. Onverbrekelijk is in elk geval de band met zoiets ingewikkelds, schijnbaar vaags, maar wel degelijk bestaands als de tijdgeest.

Ondertussen reppen critici daar niet of nauwelijk over als ze een boek bespreken. Een literair boek heet geen tijdsverschijnsel maar een ding met zekere intrinsieke kunstkwaliteiten. Het ‘tijdsspel’ is in de meeste gevallen slechts impliciet aanwezig en beperkt daardoor de literatuurkritieken.

Dat het bij de bespreking van *Maximaal*, de verzamelbundel van de Maximalen, an-

ders lag, hoefde niet te verbazen. Over de inhoud van het boekje zelf werd in het geheel niet geschreven. Men slaakte wat neersabelende kreten of deed alsof er in dit ene geval totaal geen intrinsieke kunstkwaliteit bestond. Alleen het ‘verschijnsel’ werd benoemd en van commentaar voorzien. Het andere uiterste dus. Begrijpelijk, maar toch jammer want er stonden ook een aantal gedichten in die bundel.

In de inleiding tot *Maximaal* neemt Arthur Lava namens de Maximalen op retorische wijze afscheid van ‘een uiterst muffe akademische huislucht’ in de Nederlandse poëzie en roept hij op tot ‘het vermogen om het grillige, het onberekenbare en het flamboyante uit te serveren’: ‘Waarom zo'n voorkeur voor het afgepaste? Waarom zo spaarzaam in expressie, zo kopschuw voor gedrevenheid?’ Niet gering, zij het ook niet geheel begrijpelijk is dan ook de pretentie die de programmatische bloemlezing heeft: ‘Deze bundeling heeft de voortreffelijke pretentie de ramen van het rusthuis dicht te spijkeren en de muze de straat op te jagen, waar zij met een vitaal crescendo haar achterstallige schuld aan de wereld zal inlossen.’

Na deze hoge woorden zal het de lezer misschien duidelijk zijn dat hij in *Maximaal* (vreemd genoeg niet met uitroepteken) gedichten kan aantreffen waarbij maximaal effectbejag wordt nagestreefd middels zo beeldrijk mogelijke taal. De concurrentie op de mediamarkt is moordend. Biedt jouw televisieprogramma niet genoeg beeldrijkdom, afwisseling, emotie, dan is één lichte vingerbeweging op de afstandsbediening voldoende om over te switchen.

Maximum aan beeldrijkdom, afwisseling, emotie; het is er zeker bij de Maximalen en in die zin kunnen hun gedichten dan ook eigentijds genoemd worden. Maar er is tegelijk iets vreemds aan de hand; er zit zoveel tegelijk in, er wordt zoveel middels zo'n maximum aan elkaar verdringende metaforen uitgedrukt dat de gedichten tot de karikatuur van hun eigen programma omslaan en vrijwel ontoegankelijk worden. Precies als bij de door de Maximalen zo verfoeide hermetische gedichten zijn de maximale gedichten pas na diepgravende analyse tot hun ‘boodschap’ terug te voeren.

Het volgende vreemde is; naarmate dit proces verder doorgevoerd wordt en het maximum aan uitdrukking meer gepaard gaat met een minimum aan verstaanbaarheid, vind ik de gedichten aan kracht winnen. Precies als bij de poëzie van Gerrit Kouwenaar ‘verdingen’ de gedichten dan, vindt er een kristallisatieproces plaats waarbij de beelden tot een bijna autonome compositie worden.

Heel mooi, en misschien onbedoeld programmatisch, is dit uitgewerkt in de korte cyclus ‘De namen zijn adem’ van K. Michel: ‘Verkleed als souvenier/ ging ik naar het congres der dingen./ Om kennis te verzamelen, en/ handen te schudden.’ Steeds scherper wordt de verdinging getoond en beleden: ‘De verschijning is het wezen,/ en die is uniek.’ Dan volgt een eruptie, een ironisch beschreven ‘bevrijding uit de dingen’, een ‘lofzang op het gevoel’: ‘Yaaaaa!/ Het leven voorbij de namen!/ Yaaaaa!/ De liefde die danst!’ En het loopt natuurlijk slecht af: ‘Zwart. Zwart. Zwart.’ De veelheid aan frisse, kort afgebroken beelden bij K. Michel is dusdanig dat je pas na veelvuldige, geconcentreerde lezing en analyse tot een dergelijk ‘verhaal’ komt. (En ik sluit niet uit dat een nog diepere analyse tot weer een ander verhaal leidt.)

Totaal anders, maar evenzeer hermetisch van karakter zijn de gedichten van Pieter Boskma en Renée Huigen. De lichte, ironische toon van K. Michel is bij Boskma en Huigen afwezig. Een bombardement van zo ongeveer in elkaar gestampte beelden verplettert de onbevangen lezer. Huigen: ‘Om van ieder woord een zuurtje met bloedrode lippen,/ of een anus waaromheen stroop is gesmeerd,/ de horzel af te moeten slaan, die mij zwijgzaam zitten op de feiten leert’. Boskma: ‘ik ben een escapist, een mager sujet/ dat alles als tralies ervaart en er door glipt/ dat zandstorm doorstaat naast zijn dode kamelen/ als naast de gevels in buien van maart.’ Ik vind dat mooi. Maar ik hou dan ook van puzzelen.

Veel anekdotischer, en wat mij betreft ook nogal saai, is de poëzie van René Stoute. Stoute zegt gewoon waar het op staat. Weg met de oude poëzie, leve de nieuwe. Die mededeling wordt typografisch tot een gedicht gesoldeerd. Maar dat maakt nog geen poëzie. En zeker geen maximale.

Zeker niet maximaal in de zin van Lava's ‘vitaal crescendo’ is de intense, verinnerlijkte

poëzie van Bart Brey die in al z'n eenzame beklemming doet denken aan die van Jan Arends. Voornamelijk maximaal qua doorleefdheid is de rauwe poëzie van Johan Joos, die eerder al de mooie, vrijwel onopgemerkt gebleven bundel *Steilte* schreef. Hermetisch is de poëzie van Joos en Brey in die zin, dat het uitdrukking geeft aan een geheel gesloten bestaan. Brey: 'Ik wil weg uit dit huis./ Maar ik kan niet. Ik ben mijn eigen vlees.'

Lekker smijten met veel snelle woorden over de postmoderne borreltafel, dat doen Tom Lanoye, Dalstar, Frank Starik, Joost Zwagerman en Arthur Lava. Het is een soort trendy evenwichtskunst waarbij de betekenis wel heel ver na de vorm komt. (Met uitzondering van een enkel gedicht van Starik dat zowaar getuigt van politiek engagement!) Hedendaagse virtuositeit is het, maximaal entertainment. Als dit met voldoende achteloze genialiteit bedreven wordt, en dat gebeurt vaak genoeg, is het een genoegen om te volgen, overigens.

En dat geldt trouwens voor vrijwel de totale bundel. Over de hele linie is de toon aanzienlijk verantwoorder en academischer dan het programma voorschrijft, maar niveau heeft het dus. Het is meer dan 'Makro-poëzie' (Margot Engelen in de NRC) of gewoonweg 'middelmatige poëzie' (Rogi Wieg in De Volkskrant). De vraag of het ook 'vernieuwende poëzie' is, zou ik liever over tien jaar willen beantwoorden.

Maximaal, uitgeverij In de Knipscheer, fl. 25,-

Bzzlletin
Register van de zestiende jaargang
Nummers 148 T/M 157
1987-1988

Tijdschriften die zich jaargang na jaargang opstapelen, verliezen hun gebruikswaarde. Je hebt het bijvoorbeeld over Adriaan Roland Holst, je herinnert je artikelen over hem in BZZLLETIN. Hoe vind je die terug?

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Het is samengesteld met het oog op die bruikbaarheid. Wij zijn er van uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay. Een onderscheid dat tamelijk artificieel is en zeker discutabel, waarbij bovendien de grenzen nogal eens moeilijk te trekken zijn. We menen dat het gemaakte onderscheid de gebruikswaarde van dit register ten goede komt. In de praktijk zal blijken dat het gemaakte onderscheid nauwelijks problemen oplevert; het gemakkelijk kunnen terug vinden staat immers voorop.

Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

ROLAND HOLST
EEN HALFGOD 156/18
zie HOF, Kees van 't
zie VEGT, Jan van der

HOF, Kees van 't
Roland Holst, Adriaan
'Een halfgod' (gedicht) 156/17

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Kees van 't Hof over Adriaan Roland Holst heeft geschreven en wel in het bijzonder over zijn gedicht 'Een halfgod', en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 156 op pagina 17; dat Adriaan Roland Holst een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in nummer 156 vind je dan op pagina 18 dat het een gedicht is. Bij Roland Holst vind je verschillende verwijzingen, als je op zoek bent naar HET artikel over 'Een halfgod', moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzing opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Hof, Kees van 't), zoals je eerst bij Jan van der Vegt moet kijken om te vinden waar en wat deze over Adriaan Roland Holst heeft geschreven. Toegegeven, het is af en toe wat omslachtig, maar daarentegen enorm ruimtebesparend; een helaas noodzakelijke maatregel.

Ten slotte: bij de zgn. beschouwende bijdragen wordt verwezen naar de pagina waarop het artikel begint. Wordt bijvoorbeeld in het artikel van Peter van den Hoven in BZZLLETIN 148 op pagina 67 aandacht besteed aan het boek *Het bedrog* van Albert Lichanov, dan is de opgave niettemin 148/66, namelijk de pagina waarop het artikel van Peter van den Hoven begint. We hebben hiervoor gekozen om de context,

waarin auteurs veelal worden geplaatst, tot zijn recht te laten komen. Voor zgn. oorspronkelijke bijdragen geldt deze aansluiting uiteraard niet.

Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

Register

ARISTOPHANES
zie SICKING, C.M.J.
ASSCHER, Maarten
Levi, Primo
over zijn poëzie (ism SPEELMAN, Reinier) 150/54

ATWOOD, Margaret
zie FORCEVILLE, Charles

AUSTRALISCHE LITERATUUR
zie HISGEN, Ruud

zie HOPE, A.D.

BAILEY, Paul
zie BROCKWAY, James

BASTET, Frédéric
Couperus, Louis 151/3

BECKER, Jurek
HET MEEST GELIEFDE FAMILIEVERHAAL 148/55

BERG, Arie van den
Over Engels-Canadese poëzie 152/59

BIERMAN, Don
Toonder, Marten 153/22; 153/28

BOEF, August Hans den
Bordewijk, F.
'Karakter' 151/75

BOLL, Michel
Rentes de Carvalho, J. (gesprek) 157/3

BOOMSMA, Graa
Canadese literatuur (inleiding) 152/1
Gilmour, David (gesprek) 152/5
Ondaatje, Michael (gesprek) 152/29

BOONSTRA, Bregje
Schmidt Annie M.G. 149/29

BORDEWIJK, F.
zie BOEF, August Hans den

BOSSINK, Roel
zie SWART, Peter

BOUMAN, Hans
Cohen, Matt 152/42

BOYCE, Pleuke
Findley, Timothy (gesprek) 152/18

BRANDS, M.
Rubinstein, Renate 148/7

BRAULT, Jacques
zie LINTVELT, Jaap

BREMER, J.M.
Homerus 154/2

BRIL, Martin
zie NIEMÖLLER, Joost

BROCKWAY, James
Bailey, Paul 148/40
Column 155/77; 156/52; 157/62
Holden, Ursula 153/60
Lehmann, John
'Christopher Isherwood' 157/62
Murdoch, Iris
'The Book and the Brotherhood' 155/77
Spender, Stephen
The Temple' 156/52
Swift, Graham
'Out of this world' 157/50

BRUNT, Emma
Rubinstein, Renate
'Hedendaags feminisme' 148/13

BYKOV, Vasilj
zie HOVEN, Peter van den

CANADESE LITERATUUR
zie ATWOOD, Margaret
zie BERG, Arie van den
zie BOOMSMA, Graa
zie BRAULT, Jacques
zie COHEN, Matt
zie FINDLEY, Timothy
zie GILMOUR, David
zie HÉBERT, Anne
zie LAND, Hillig van 't
zie MUNRO, Alice
zie ONDAATJE, Michael
zie VANDERHAEGHE, Guy
zie VISSER, Carla
zie WIEBE, Rudy

CARMIGGELT, Simon
ANNIE (over Annie M.G Schmidt) 149/8

CARTENS, Daan
GEDICHT 153/66

CLARIN
zie STEENMEIJER, Maarten

COCTEAU, Jean
zie LABEY, Karel

COHEN, Matt
zie BOUMAN, Hans

COUPERUS, Louis
zie BASTET, Frédéric
zie HARSKAMP, Jaap T.
zie LUKKENAER, Pim
zie SMIT, Laetitia
zie VRIESENDORP-GIJSBERS, Judith

DEENSE LITERATUUR
zie NORDBRANDT, Henrik

DIEPSTRATEN, Johan
Over de Toonder Studio's 153/45

DORRESTEIN, Renate
EEN NACHT OM TE VLIEGEREN 148/27

DUITSTALIGE LITERATUUR
zie BECKER, Jurek
zie HÖLDERLIN, Friedrich
zie MANN, Thomas
zie SCHNITZLER, Arthur
zie TRAKL, Georg

EGGELS, Hanneke
*Kopland, Rutger**(gespek)** 148/17*
Krabbé, Tim (gesprek) 155/9

EIJK, Philip van der
zie TOUSSAINT, Bert

ELSHOUT, Ron
GEDICHT151/85
PETRARCAANS 157/47

ENGELSTALIGE LITERATUUR
zie BAILEY, Paul
zie BROCKWAY, James

zie HOLDEN, Ursula

zie HOPE, A.D.
zie ISHERWOOD, Christopher
zie LEHMANN, John
zie MURDOCH, Iris
zie KAVANAGH, Patrick
zie SPENDER, Stephen
zie SWIFT, Graham

ERP TAALMAN KIP, A. Maria van
Sappho 154/10

EURIPIDES
zie LOOY, Herman van

FINDLEY, Timothy
UIT DE STILTE 152/21
zie BOYCE, Pleuke

FLAUBERT, Gustave
zie HARSKAMP, Jaap T.

FORCEVILLE, Charles
Atwood, Margaret (gesprek) 152/24
Munro, Alice 152/51
Vanderhaeghe, Guy 152/46

FRANSE LITERATUUR
zie COCTEAU, Jean
zie FLAUBERT, Gustave

FRERIKS, Kester
HÖlderlin, Friedrich 155/50

GARSJIN, Vsevolod
DE OPPASSER EN DE OFFICIER 150/40

GEERAERTS, Jef
zie SWART, Peter

GESTEL, Peter van
zie HOVEN, Peter van den

GIELISSEN, Peter
Toonder, Marten (gesprek) 153/3

GILMOUR, David
zie BOOMSMA, Graa

GOUDESEUNE, Koenraad
GEDICHTEN 157/49

GRAAF, Hermine de
DE OLIFANTEN 150/46

GREVERS, Arie
Komrij, Gerrit
'Verwoest Arcadië' 155/60

GRIEKSE LITERATUUR
zie ARISTOPHANES
zie EURIPIDES
zie HOMERUS
zie HOTTENTOT, Wim
zie PINDARUS
zie SAPPHO
zie SEFERIS, Yorgos
zie SIKELIANOS, Angelos
zie SOPHOCLES

HAASSE, Hella
zie HOTTENTOT, Wim

HAGERAATS, Koos
zie SCHEEPMAKER, Nico
zie ZOEST, Aart van

HANSEN, Joseph
zie SWART, Peter

HARSKAMP, Jaap T.
Couperus, Louis 151/6
Couperus, Louis en
Flaubert, Gustave 151/32

HÉBERT, Anne
zie LINTVELT, Jaap

HEIJNE, Bas
zie NIEMÖLLER, Joost

HEMMERECHTS, Kristien
zie NIEMÖLLER, Joost

HISGEN, Ruud
Over Australische literatuur (ism WEEL, Adriaan van der) 155/15

HOF, Kees van 't
Kopland, Rutger
'Aan het meer' (gedicht) 148/22
Roland Holst, Adriaan
'Een halfgod' (gedicht) 156/17

HOLDEN, Ursula
zie BROCKWAY, James

HÖLDERLIN, Friedrich
zie FRERIKS, Kester

HOMERUS
ODYSSEE (fragment) 154/8
zie BREMER, J.M.

HOOFF, Marijke van
GEDICHT 151/88
GEDICHTEN 153/52

HOPE, A.D.
GEDICHT 155/34

HOTTENTOT, Wim
Haasse, Hella (gesprek) 155/56
Over het Griekse epigram 154/51

HOVEN, Peter van den
Column over jeugdliteratuur 148/66; 149/57; 150/75; 151/90; 152/95; 153/70; 155/74; 156/50; 157/75
Bykov, Vasilj
'Een troep wolven' 148/66
Gestel, Peter van 152/95
Kerkwijk, Henk van
'NV Ruimtetaxi' 157/75
Lichanov, Albert
'Zonsverduistering' en 'Het bedrog' 148/66
Rood, Lydia
'De Kletskolonel' 156/50
Schmidt, Annie M.G.
'Jip en Janneke' 149/57
Tendrjakov, Wladimir
'Lentespel' 148/66
Tokareva, Viktoria
'Talisman/Onromantisch' 148/66

IBO, Wim
Schmidt, Annie M.G 149/19

IERSE LITERATUUR
zie KAVANAGH, Patrick

ISHERWOOD, Christopher
zie BROCKWAY, James

ITALIAANSE LITERATUUR
zie LEVI, Primo

JAPIN, Arthur
'GEEF MIJ MAAR DE FADO VAN DAVID BOWIE!'
(Aantekeningen uit Portugal) 157/8

JEUGDLITERATUUR
zie GESTEL, Peter van
zie HOVEN, Peter van den
zie RUTGERS, Wim
zie SCHMIDT, Annie M.G.

KAVANAGH, Patrick
zie VEGT, Jan van der

KERKWIJK, Henk van
zie SWART, Peter

KLOOS, Hans
Tranströmer, Tomas (gesprek) 157/33

KLÖTERS, Jacques
Schmidt, Annie M.G. 149/45

KOMRIJ, Gerrit
zie GREVERS, Arie

KOPLAND, Rutger
zie EGGELS, Hanneke
zie HOF, Kees van 't

KOSSMANN, Alfred
zie ROTENSTREICH, Mirjam

KRAAIJEVELD, Ruud A.J.
Over literatuuronderwijs 155/2

KRABBÉ, Tim
zie EGGELS, Hanneke

KROON, Dirk
GEDICHTEN 151/86

KUIJER, Guus
Schmidt, Annie M.G. 149/25

LABEY, Karel
Cocteau, Jean 156/24

LAND, Hillig van 't
Over Frans-Canadese literatuur 152/65

LEHMANN, John
zie BROCKWAY, James

LEVI, Primo
GEDICHTEN 150/55
zie ASSCHER, Maarten

LICHANOV, Albert
zie HOVEN, Peter van den

LINDERS-NOUWENS, Joke
Schmidt, Annie M.G. (gesprek) 149/11
De uitgever van Annie M.G. Schmidt 149/17

LINTVELT, Jaap
Brault, Jacques
'Agonie' 152/80
Hébert, Anne
'De Zeezotten' 152/84

LITERATUURONDERWIJS
zie KRAAIJEVELD, Ruud A.J.

LOBO, Lida
GEDICHT 157/31

LOOY, Herman van
Euripides 154/37

LUDLUM, Robert
zie SWART, Peter

LUKKENAER, Pim

Couperus, Louis
'Eline Vere' 151/26
Couperus, Louis
'De berg van licht' 151/42

MANN, Thomas
zie ROTENSTREICH, Mirjam

MEINKEMA, Hannes
BRAZILIAANS VOOR BEGINNERS 150/33

MENDES, Bob
zie SWART, Peter

MISDAADLITERATUUR
zie SWART, Peter

MOLEGRAAF, Mario
Seferis, Yorgos 154/67
Sikelianos, Angelos 154/60

MUNRO, Alice
zie FORCEVILLE, Charles

MURDOCH, Iris
zie BROCKWAY, James

NIEMATZ, Max
GEDICHTEN 150/59
GEDICHTEN 153/67

NIEMÖLLER, Joost
Bril, Martin en Weelden, Dirk van (gesprek) 154/72
Heijne, Bas (gesprek) 156/36
Hemmerechts, Kristien (gesprek) 155/35
Wieg, Rogi (gesprek) 157/39
*Zwagerman, Joost***(gesprek)** *153/53*

NORDBRANDT, Henrik
GEDICHTEN 153/50

ONDAATJE, Michael
DE BRUG 157/64
zie BOOMSMA, Graa

PESKENS, R.J.
zie RADSTAKE, Jos

PINDARUS

zie RADT, S.L.

PORTUGESE LITERATUUR
zie JAPIN, Arthur
zie POS, Arie
zie RENTES DE CARVALHO, J.

POS, Arie
Terborgh, F.C. (en Portugal) 157/18

POST, Jaques
zie SWART, Peter

RADSTAKE, Jos
Peskens, R.J. 155/42

RADT, S.L.
Pindarus 154/19

REGISTER BZZLLETIN
15e jrg. nummers 138 t/m 147, 148/74

REITSMA, Anneke
GEDICHTEN 148/51

RENTES DE CARV ALHO, J.
zie BOLL, Michel

RITSEMA, Beatrijs
Rubinstein, Renate
'Niets te verliezen en toch bang' 148/10

ROLAND HOLST, Adriaan
EEN HALFGOD 156/18
zie HOF, Kees van 't
zie VEGT, Jan van der

ROOD, Lydia
zie HOVEN, Peter van den

ROOS, Jeanne
Annie Schmidt bij Het Parool 149/4

ROSEN, L.F.
GEDICHT 151/85

ROSS, Tomas
zie SWART, Peter

ROTENSTREICH, Mirjam
Kossmann, Alfred en Mann, Thomas
RUBINSTEIN, Renate
zie BRANDS, M.
zie BRUNT, Emma
zie RITSEMA, Beatrijs
zie WINTER, Leon de

RUITER, Truus
Toonder, Marten
'Als je begrijpt wat ik bedoel' (de film) 153/47

RUSSISCHE JEUGDLITERATUUR
zie BYKOV, Vasilj
zie GARSJIN, Vsevolod
zie LICHANOV, Albert
zie TENDRJAKOW, Wladimir
zie TOKAREVA, Viktoria

RUTGERS, Wim
Over Engels-Caraïbische jeugdliteratuur 149/60

SAPPHO
zie ERP TAALMAN KIP A. Maria

SCHEEPMAKER, Nico
Column 148/68; 149/78; 150/71; 151/94; 153/75; 154/80; 156/56
Hageraats, Koos 148/68

SCHENKEVELD, D.M.
Sophocles 154/27

SCHMIDT, Annie M.G.
zie BOONSTRA, Bregje
zie CARMIGGELT, Simon
zie HOVEN, Peter van den
zie IBO, Wim
zie KLÖTERS, Jacques
zie KUIJER, Guus
zie LINDERS-NOUWENS, Joke
zie ROOS, Jeanne
zie VERDAASDONK, Hugo
zie VRIES, Anne de
zie VROOLAND-LÖB, Truusje
zie WILMINK, Willem

SCHNITZLER, Arthur
JUFFROUW ELSE 150/3

SEFERIS, Yorgos
GEDICHTEN 154/70
zie MOLEGRAAF, Mario

SICKING, C.M.J.
Aristophanes 154/44

SIKELIANOS, Angelos
GEDICHTEN 154/64
zie MOLEGRAAF, Mario

SMIT, Laetitia
Couperus, Louis (over de boekverzorging) 151/15

SOPHOCLES
zie SCHENKEVELD, D.M.

SPAANSE LITERATUUR
zie CLARIN
zie TUSQUETS, Esther

SPEELMAN, Reinier
zie ASSCHER, Maarten

SPENDER, Stephen
zie BROCKWAY, James

STEENMEIJER, Maarten
*Tusquets, Esther***(gesprek)** *156/44*
Clarin
'La Regenta' 157/54

SWART, Peter
Bossink, Roel
'Het verdriet van Meijers' 157/74
Column 148/64; 149/74; 150/73; 151/92; 152/93; 153/68; 154/78; 155/72; 156/48; 157/73
Geeraerts, Jef
'Romeinse suite' 151/92
Hansen, Joseph
'Blue Movie' 154/78
Ludlum, Robert
'De Icarus intrige' 156/48
Mendes, Bob
'Een dag van schaamte' 155/72

Post, Jaques
'Het Pincoffs SpeI' 148/64
Ross, Tomas
'Bèta' 148/64
Trenhaile, John
'De Mahjong Brigade' 150/73
Turow, Scott
'De Aanklager' 153/68
Vacchs, Andrew
'Strega' 152/93
Vermeulen, John
'Solo Race' 149/74

SWIFT, Graham
zie BROCKWAY, James

TENDRJAKOW, Wladimir
zie HOVEN, Peter van den

TERBORGH, F.C.
zie POS, Arie

TOKAREVA, Viktoria
zie HOVEN, Peter van den

TOONDER, Marten
Chronologie 153/11
zie BIERMAN, Don
zie DIEPSTRATEN, Johan
zie GIELISSEN, Peter
zie RUITER, Truus
zie ZOEST, Aart van
zie ZOEST, Pepijn van

TOUSSAINT, Bert
Trakl, Georg
over zijn prozagedichten (ism EIJK, Philip van der) 150/62

TRAKL, Georg
DROOM EN WAANZIN 150/66
OPENBARING EN ONDERGANG 150/65
zie TOUSSAINT, Bert

TRANSTRÖMER, Tomas
zie KLOOS, Hans

TRENHAILE, John

zie SWART, Peter

TULKENS, Joris
BANANEN ZIJN ROOD 150/50

TUROW, Scott
zie SWART, Peter

TUSQUETS, Esther
zie STEENMEIJER, Maarten

VACCHS, Andrew
zie SWART, Peter

VANDERHAEGHE, Guy
zie FORCEVILLE, Charles

VEGT, Jan van der
Kavanagh, Patrick 148/31
Roland Holst, Adriaan 156/2

VERDAASDONK, Hugo
Schmidt, Annie M.G. (inleiding) 149/3

VERMEULEN, John
zie SWART, Peter

VISSER, Carla
Over het korte verhaal in Canada 152/74

VRIES, Anne de
Schmidt, Annie M.G. 149/41

VRIESENDORP-GIJSBERS, Judith
Couperus, Louis 151/65

VROOLAND-LÖB, Truusje
De tekenaars van Annie M.G. Schmidt 149/34

VROOMKONING, Victor
GEDICHTEN 148/53

WAARSENBURG, Hans van de
GEDICHTEN 157/30

WEEL, Adriaan van der
zie HISGEN, Ruud

WEELDEN, Dirk van

zie NIEMÖLLER, Joost

WIEBE, Rudy
NAAR DANZIG VAREN 152/36

WIEG, Rogi
zie NIEMÖLLER, Joost

WILMINK, Willem
Schmidt, Annie M.G. 149/52

WINTER, Leon de
Rubinstein, Renate **(gesprek)** *148/3*

ZOEST, Aart van
Column 148/70; 149/76; 150/69; 151/95; 153/73; 154/82; 156/54
Hageraats, Koos 148/703
Toonder, Marten (over Bommel) 153/14

ZOEST, Pepijn van
Toonder, Marten 153/26
Toonder, Marten (over Bommel-vertalingen) 153/32

ZWAGERMAN, Joost
zie NIEMÖLLER, Joost

ZWART, Fred Portegies
GEDICHTEN 148/52

ZWEEDSE LITERATUUR
zie TRANSTRÖMER, Tomas

[Nummer 159]

Peter Burger en Arie Pos
Zweverigheid? De mensen moesten eens weten wat een tough guy ik ben
In gesprek met Andreas Burnier / C.I. Dessaur

Prof. dr. C.I. Dessaur neemt in oktober van dit jaar afscheid als hoogleraar criminologie aan de Universiteit van Nijmegen en begint vrijwel gelijktijdig onder haar auteursnaam Andreas Burnier een reeks colleges als gastschrijver aan de Universiteit van Leiden. We hadden een gesprek met haar over haar vertrek en terugkeer aan de universiteit, over de ideeënroman, het spirituele in de literatuur en de ontvangst van haar laatste roman *De trein naar Tarascon*. Het interview vond plaats op 9 augustus 1988.

In Gesprekken in de nacht *spreekt u van het 'ontbindende lijk van het Nederlands hoger onderwijs'. Het spijt u niet dat u afscheid neemt van uw baan als hoogleraar criminologie in Nijmegen?*

Nee, dat spijt mij inderdaad niet. Ik werk sinds ruim twintig jaar in het universitaire onderwijs en ik ben met veel plezier begonnen. Ik vond het prachtig om hoogleraar te worden. Het is het mooiste beroep, dacht ik toen nog. Ik mocht onderzoek doen en werd aangesteld om daarover te schrijven, om produktief en creatief te zijn, wat wil je nog meer. Maar ik vind het niet interessant meer. De universiteiten zijn al jaren gebureaucratiseerd en het wordt steeds erger. Het is nu zover dat je door de overheid zelfs systematisch wordt belet te werken, doordat je voortdurend de afschuwelijkste nota's moet lezen. Ik wordt daar volkomen leesblind en gestoord van. Ik moest dat soort nota's ook produceren. Dat lukte mij vaak helemaal niet, daar had ik dan hulp bij nodig. Het kostte allemaal vreselijk veel tijd. Je moest gaan verkondigen wat je hoopte over vijf jaar ontdekt te hebben. Ik vond dat onzinnig, tegennatuurlijk ambtelijk gedoe en ik ben blij dat ik er net op tijd uit ben.

Misschien dat iemand die nu vijfentwintig is en zo'n soort baan krijgt, het prachtig vindt omdat zij of hij niet anders gewend is, maar ik ben beter gewend geweest. En toevallig viel ik nog net onder een aflopende regeling, een zogenaamd 55-plusregeling, die per 1 januari 1988 ophield. Het was nu of nooit. Dat wil zeggen, 'nooit' betekende dat ik nog een jaar of vier of langer had moeten doorgaan en dat zag ik eigenlijk niet. Bovendien leek het mij prettig niet al te oud op te houden, zodat je nog iets kunt doen met de tijd die vrijkomt. Je kunt natuurlijk op je laatste krachten tot je vijfenzestigste blijven zitten, maar het gevaar is groot dat je daarna niet veel meer presteert als je dan eindelijk tijd vrij hebt.

Die tijd is er nu. Ik was van plan naar Amerika te gaan om daar mijn volgende roman te schrijven, waar ik al aan begonnen was, en toen kwam Leiden ertussen. Wat dat betreft, ik had natuurlijk nee kunnen zeggen, maar het leek mij wel leuk dat nog even te doen. Na Leiden hoop ik mij dan inderdaad een aantal maanden terug te trekken.

Wat trekt u zo in West-Amerika en wat gaat u daar verder doen?

Ik ga daar niet voor universitaire dingen heen. Het is vooral de natuur en de ruimte. De oprijlaan naar je hotel is groter dan, zeg maar, heel Leiden. De proporties zijn zo totaal anders. Je krijgt er een soort Alice-in-Wonderlandgevoel. Toen ik er voor de eerste keer geweest was, dacht ik: ik kan nu niet meer terug naar Nederland, ik pas niet meer in dat lucifersdoosje. Dat is het bevrijdende van Amerika voor een Europeaan. Als ik een Amerikaan was, zou ik natuurlijk zoals Gore Vidal in Rome willen wonen of in Parijs.

Ik heb het begin van een nieuwe roman, maar daar hoop ik vanaf januari 1989 aan verder te kunnen werken. Eerst moet de roman af. Het volgende project is een boek over een aantal wereldepen: *Gilgamesj Ilias*, *Odyssee*, misschien de *Popul Vuh* van de Maya's, de *Kalevala*, *Parsifal*, zo'n stuk of zeven epen. Wat ik er precies mee ga doen, weet ik nog niet.

Gastschrijver

Van september tot december 1988 gaat u als gastschrijver een aantal werk- en hoorcolleges geven aan de Universiteit van Leiden. Wat zijn uw plannen?

Ik wil in de werkcolleges een paar auteurs behandelen die niet zo erg bekend blijken in Nederland, ook niet bij mensen die tamelijk belezen zijn. Aan de hand van die auteurs kan ik illustreren dat er eigenlijk een oude traditie is in de literatuur van (niet-kerkelijke) spiritualiteit. Ik wil vooral ook het verschil laten zien tussen de magische en de mystieke stroming. Bij de negatieve kritiek op mijn boeken viel het mij op dat sommige mensen reageerden alsof ik het wiel had uitgevonden, terwijl ik tot een stroming behoor die veel ouder en breder is dan die van naturalisme of realisme. Bovendien kennen velen absoluut het verschil niet tussen mystiek en magie. Alles heet ‘occult’ of ‘mystiek’, heel ongedifferentieerd. In de drie openbare lezingen te Leiden zal ik ook dergelijk onderwerpen behandelen.

De auteurs aan wie ik dat wil illustreren, zijn Andrej Bjely, Gustav Meyrink, Maxine Hong Kingston en Etty Hillesum. Andrej Bjely is een Russische symbolist, een grote vriend van Aleksandr Blok, een dichter die bekender is dan Bjely. Bjely heeft een zeer groot oeuvre nagelaten. Ik geloof dat er iets van vijftig titels zijn, die voor een groot

deel nog niet eens in het Russisch zijn uitgegeven. Van al die titels zijn er nu zo'n zes in het Duits vertaald en een in het Nederlands, *Petersburg*. In het Duits is ook de roman *Die silberne Taub*evertaald, die aan *Petersburg*voorafgaat. Deze boeken vormen een soort tweeluik. IN *Die silberne Taube* laat Bjely zien wat er verkeerd is aan de extatische, volkse spiritualiteit die zo rond de Revolutie in Rusland opkwam, en in *Petersburg*laat hij het demonische zien van het verhardende Westen.

illustratie Fred Geven

Meyrink is een typisch magische Middeneuropese auteur. Hij heeft vijf romans geschreven, afgezien van zijn vroegere satirische en humoristische verhalen. Daar wil ik er hooguit twee van behandelen. In de eerste plaats *Der Golem*. Dat is een vrij bekend boek in Nederland, maar ik denk dat veel mensen toch niet precies weten wat zij daar nu mee aan moeten. Erg boeiend is *Das grüne Gesicht*, dat in Amsterdam speelt. Daar was Meyrink nooit geweest, maar hij kan het heel evocatief beschrijven en hij laat Amsterdam ook dramatisch tenonder gaan op het eind. Dit zijn, met *Walpurgisnacht*, zijn meest literaire boeken. De kritiek op Meyrink, dat zijn werk toch wel steeds meer spiritualiteit bevat en steeds minder literair is, die is misschien wel terecht.

Verder wil ik behandelen, als daar tijd voor is, Maxine Hong Kingston, een Chinees-Amerikaanse auteur die op Hawaii woont. Zij zal nu achter in de veertig zijn. Zij heeft twee boeken geschreven: *The woman warrior* en *China men*, en die zijn geniaal. Misschien blijft haar oeuvre wel bij deze twee boeken, maar ook dan hoort zij voor mij tot de top-tien van de twintigste eeuw. Terwijl zij nog deel heeft aan een oude, zeer beeldende, en ook vaak magische Chinese cultuur wordt zij - en de mensen die zij beschrijft - geconfronteerd met een bepaalde westerse mentaliteit. Je ziet de botsing van die twee werelden. Ik wilde haar graag een beetje bekender maken dan zij is. Ik vind dat zij erg ondergewaardeerd wordt.

Hillesum is de mystica van dit geheel. Er bestaat natuurlijk heel veel mystieke literatuur, maar die is niet zo erg literair. Haar boeken, vanwege de brieven en de dagboekvorm, zijn dat nog het meest. Verder moet je de mystiek in de literatuur meestal in de poëzie zoeken.

Mystiek fin-de-siècle

Er wordt de laatste tijd door critici wel gesproken van een religieuze stroming in de literatuur. Ton Anbeek gebruikte in een recensie de woorden 'mystiek fin-de-siècle'. Ziet u zichzelf ook in die traditie, als die er al is? In welke mate voelt u zich verwant met Oek de Jong, Frans Kellendonk en Gerard Reve?

Dat 'mystieke fin-de-siècle' ... Het doet mij een beetje denken aan hele jonge mensen, die zeggen: 'Ja, in 1979 was alles heel anders', zo'n heel korte, myopische, historische blik. Ik denk dat veruit de meeste literatuur op de een of andere manier spiritueel is geweest, religieus, magisch, uitdrukking gevend aan de dominante mythologie. Er is een heel korte periode in de westerse cultuur, waarin naturalisme en psychologisch realisme bloeiden. Nu komen er geleidelijk ook weer mensen die tot die veel bredere en oudere stroming behoren. Dus ik vind het een beetje de zaak op zijn kop zetten, men doet alsof de norm zou zijn de alledaagse boeken, het commentaar op het dagelijkse leven, en alsof dat normaler zou zijn dan het soort dingen die Gerard Reve schrijft, of die ik schrijf, of Kellendonk.

De verwantschap, ja, ik weet het niet. Ik zie dat niet zo erg. Kellendonk is van oorsprong katholiek, Reve is katholiek geworden, ik ben anti-kerkelijk, tenminste, ik wil er niets mee te maken hebben. Oek de Jong, ja, ik weet dat hij iets

moois heeft met het prille Christendom, de tijd van de patriarchen. Dat is ook niet mijn wereld. Je kunt zeggen dat al die auteurs gemeen hebben dat zij het niet toereikend vinden om 'en toen'-verhalen te schrijven over hoe het iedere dag toegaat en daarbij heel erg verantwoord psychologische beschrijvingen te geven. Van dat soort boeken zijn er in de laatste twee eeuwen al zo veel geschreven. Waar nu 'alternatieve' auteurs zich in uitdrukken, dus het middel waarvan zij zich bedienen, hetzij klassiek katholieke taal, klassiek protestantse taal, mystieke of magische taal, dat is nogal verschillend.

Er is op het ogenblik dus geen sprake van een mystieke stroming, laat staan van een mystieke maffia of iets dergelijks. Is het wel verklaarbaar dat die geluiden juist nu worden gehoord? Het lijken er ook steeds meer te worden.

Ja, misschien lijkt dat zo, ik weet het niet. Dingen komen en gaan. Er zijn toch ook ontzettend veel boeken tegenwoordig over driehoeksverhoudingen en over hoe moeilijk het is als yup je kinderen groot te brengen. Die stroming is er ook. Historisch is het natuurlijk heel moeilijk te zeggen als je er middenin zit welke kant het uitgaat. Dingen vervelen gewoon na verloop van tijd, de mensen gaan wat anders doen.

Ik vind wel of geen spirituele onderwerpen een erg onliterair criterium. Het blijft toch maar een middel. Persoonlijk heb ik niets tegen naturalistische boeken. Ik vind Zola prachtig om te lezen, en Balzac schitterend. Maar ik denk dat de tijd voorbij is dat je kunt blijven schrijven over hoe geslachten komen en gaan en over hoe moeilijk zij het hebben om zich economisch of psychologisch te handhaven. Er is inderdaad een lacune - zeker in de Nederlandse literatuur - op het gebied dat wordt bestreken door de recente auteurs die net zijn opgesomd, mensen die zich wat meer bezighouden met de metafysische menselijke conditie en niet met incidentele problemen. Zij hebben voor mijn gevoel gemeen dat zij iets verder kijken. Zij proberen althans een klein beetje over de grenzen van geboorte en dood heen te kijken of vragen zich af wat er zou gebeuren als je dat kon. Sommigen kunnen het misschien, anderen zouden dat willen, of zij beschrijven wat derden daarover te zeggen hebben. Zij zetten zich uiteen met de beperktheid van ons bewustzijn, onze sterfelijkheid, de enorme ellende die we elkaar aandoen in het leven. En dat kleed je dan als je uit een katholiek nest komt misschien in in katholieke termen; een ander zoekt het in het Oosten en vindt daar woorden en vormen.

Voelt u verwantschap met schrijvers uit het vorige 'mystieke fin-de-siècle' in Nederland, zoals Van Eeden en Der Mouw? Als je wereld in tweeën deelt zijn het mensen die in dezelfde helft zitten. Of zij verder naar stijl en obsessies erg verwant zijn, weet ik niet. Ik heb overigens wel iets ontdekt. Je kunt natuurlijk denken: iedere keer als de eeuw ten einde loopt, gaat men op de mystieke toer. Maar er is iets gebeurt aan het begin van onze eeuw, waardoor de spirituele ontwikkeling van de vroege twintigste eeuw is afgebroken: de opkomst van het nationaal-socialisme. Er was een grote spirituele golf van deze eeuw, van beeldende kunstenaars die het her en der zochten: Kandinsky en de hele gorep die in de tentoonstelling 'Het spirituele in de kunst' bijeen was gebracht. Schrijvers waren daar ook bij. Meyrink en Bjely zijn daar twee goede voorbeelden van. Toen zijn door de nationaal-socialisten, althans door een bepaalde top, grote stukken occultisme als het ware geannexeerd. Er werd niet alleen land maar ook geestelijk gebied door hen bezet. Zij hielden zich bezig

met mythen en sprookjes en gebruikten oude symboliek - zoals de swastika, die zij alleen de andere kant uit lieten draaien - en maakten gebruik van allerlei occulte kennis, op een gruwelijke en boosaardige manier uiteraard.

Zo komt het dat mensen die dat nog hebben meegemaakt of die kort daarna geboren zijn, denken: spiritualiteit en nationaal-socialisme, dat is hetzelfde, dat deugt niet, daar moet je vanaf blijven. Het is op grond van een heel begrijpelijk en excusabel misverstand dat veel mensen huiverig zijn, als iemand zegt dat hij zoiets moois heeft met oude volksepen of mythen. Iemand mag zo graag in de *Bhagavad Gita* lezen. 'Ja, dat deed Himmler ook.'

Het is een contaminatie door associatie en het deugt wel niet om zo te denken, het is natuurlijk onlogisch, maar mensen denken wel zo. Ik denk dat er bij aardige, integere mensen heel veel weerstand is geweest vanwege de ogenschijnlijke besmetting. Het omgekeerde bestaat ook: mensen die zeggen dat het socialisme walgelijk is. Stalin en Lenin waren massamoordenaars, Fidel Castro had concentratiekampen voor homosexuelen en prostituees, dus is het socialisme abject. Dat is ook een soort contaminatie door associatie.

Voelt u verwantschap met een stroming als het symbolisme?

Ja, daar voel ik mij zeer mee verwant. Ik weet niet of ik het literatuurwetenschappelijk juist definieer, maar voor mij zijn symbolisten mensen die niet alleen letterlijk via het verhaal, maar ook via de structuur, de beelden die zij gebruiken en de dingen die zij niet zeggen, iets proberen mee te delen. Als dat symbolisme is, dan voel ik mij symbolist.

Vrouwelijke auteurs

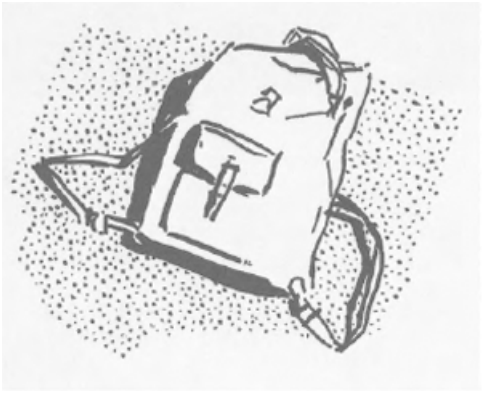
In een interview met het Leidse universiteitsblad Mare zei u dat vrouwen vaak buiten de literatuurgeschiedenis vallen, omdat zij niet tot een dominante stroming behoren. Is dat vrouwelijke auteurs echt eigen, en waar komt dat door?

Er zijn, denk ik, verschillende redenen. In de eerste plaats zitten vrouwen vaak niet in de redacties van tijdschriften, dat zijn nogal eens mannenclubs. Dat is dus een hele praktische reden. Vrouwen zitten meestal ook niet op belangrijke plaatsen bij de literaire kritiek. Er zijn wel vrouwen die recenseren, maar doorgaans niet op knooppunten. Heel veel vrouwen horen inderdaad niet bij een gangbare stroming, zij staan betrekkelijk alleen.

Wat je ziet - dat is niet door mij uitgezocht, maar door vrouwen die zich met dat soort zaken bezighouden - is dat

er wel aandacht is voor vrouwelijke debutanten, maar dat hun werk op den duur verdwijnt in een soort put. Het grote probleem is de receptie op de langere duur van vrouwenliteratuur, van literatuur geschreven door vrouwen, zij beklijft niet. Er is vaak even aandacht, maar daarna zakt die weg.

Een heel duidelijk voorbeeld in Nederland vind ik de dichteres Elly de Waard. Zij kreeg aanvankelijk aandacht omdat zij de vrouw was geweest van Chris van Geel, een zeer oneigenlijk argument, en men dacht ook dat zij in zijn stijl dichtte. Toen is zij haar eigen weg gegaan en meteen viel zij uit de aandacht. Zij heeft een jaar of twee geleden een prachtige bundel geschreven, in haar oeuvre een hoogtepunt, *Een wildernis van verbindingen*. Die werd door niemand gerecenseerd. Dat kan gebeuren, natuurlijk. Kort daarna kwamen er allerlei jonge jongens, Joost Zwagerman, Rogi Wieg, niemand had ooit van hen gehoord. Binnen de kortste keren stonden zij in alle kranten, zaten zij bij die kranten op kritieke posten en zij horen nu, terwijl zij nog helemaal moeten bewijzen of zij iets kunnen of niet - zij zitten nog in het ei - eigenlijk al bij een soort establishment, een junioren-establishment. Misschien zijn het fantastische mensen, daar gaat het helemaal niet om. Ik heb niets tegen die jongens, maar het is heel erg duidelijk dat hun lot heel anders is dan dat van zo iemand als bijvoorbeeld Elly de Waard.



illustratie Fred Geven

Hetzelfde geldt voor Vasalis, een dichteres die in haar genre schitterende gedichten heeft geschreven. Zij hoort nergens bij, zij wordt nauwelijks genoemd en er is met name vrijwel geen secundaire literatuur over haar. In mijn jeugd had je in Nederland het rijtje Wolkers, Reve, Claus en Mulisch, een standaardrijtje. Daar zat nooit een vrouw bij. Tegenwoordig is het misschien Hermans, Reve, Mulisch. Erg onvergelijkbare heren, die literair moeilijk op een lijn zijn te stellen, met heel verschillende kwaliteiten, maar zij worden in een adem genoemd. Dat is de triniteit. Daar wordt bijvoorbeeld nooit Hella Haasse of Anna Blaman bij genoemd, die ongeveer ook van die leeftijd zijn.

Er wordt nu moeite gedaan door vrouwen die in de sector van de literaire vrouwenstudies zitten om de continuïteit te behouden. Als je historisch onderzoek doet, dan blijkt dat er goede schrijfsters geweest zijn, een halve eeuw of een eeuw geleden, waarvan wij niets meer weten omdat zij niet op de publicitaire glijbaan zitten.

Een belangrijk sociaal feit dat erbij komt, is dat vrouwen niet zo groepsvormend zijn als mannen. Daar is veel biologisch en sociologisch onderzoek naar gedaan.

Mannen maken groepjes, een stroming, tijdschrift, club. Vrouwen zijn solistischer. Kennelijk is het dan ook zo, dat vrouwen die willen dat zij of andere vrouwen en hun werk niet verloren gaan, daar wel wat voor moeten doen. In Nederland is Carry van Bruggen nog zo'n onderschatte eenling.

Kritiek

Uw werk, bijvoorbeeld De reis naar Kithira, *is naar de vorm vaak onwelwillend behandeld door de kritiek. Heeft u het idee dat uw boeken op hun verschillende niveaus begrepen zijn door lezers en critici?*

Vooral de latere niet, denk ik, de vroegere geloof ik toch wel. Ik vind dat structuur erg belangrijk is en dat daar veel mee te doen is, stilzwijgend. Ik denk niet dat dat mij in *De reis naar Kithira* erg gelukt is en in dat opzicht wil ik het boek ook niet verdedigen. Ik vind dat ik mij daaraan vertild heb. Ik hoop door de structuur iets extra's te zeggen. Dat lukt meer of minder. Maar sommige mensen schrikken ervan en vinden het dan niet mooi. IK vind dat je een verhaal in verschillende lagen moet kunnen lezen. Er moet een soort oppervlakteverhaaltje zijn voor kinderen van vijftien, die het gewoon leuk vinden om te zien hoe het afloopt. Als het goed is, zijn er dan nog allerlei andere lagen, waaronder de structurele laag. IK houd niet van heel erg gekunstelde boeken die alleen voor literatuurwetenschapbeoefenaars begrijpelijk en interessant zijn.

Overigens, *De trein naar Tarascon* is een klassiek verhaal, maar daarover heb ik niet gehoord dat de structuur nu eindelijk was als de critici dat zo graag wilden. Ik denk dat boeken zoals *De litteraire salon* en *De trein naar Tarascon* niet erg op hun merites zijn beoordeeld, maar vaak op oneigenlijke gronden zijn afgewezen vanwege de inhoud. ‘Zweverigheid’, de mensen moesten eens weten wat een *tough guy* ik ben.

Ideeënromans

U maakt het ook meer dan eens mee dat uw romans bekritiseerd worden op grond van de denkbeelden die zij bevatten. Hoe ziet u de verhouding tussen ideeën en roman in een ideeënroman?

Eigenlijk hetzelfde als tussen de structuur en de roman. Als het echt niet lukt, vind ik het leuk als er ideeën in een roman zitten, maar het moet de zaak niet verzieken. Een voorbeeld: iemand die hoog gewaardeerd wordt, maar van wie ik vind dat zijn ‘ideeën’ zijn romans vaak doodslaan, is Thomas Mann. Dat is een auteur die veel, vaak

zelfs vrij gebrekkige ideeën in zijn romans stopt. Neem *Der Zauberberg*, waarin zoveel pseudo-filosofie zit, dat die het verhaal doodslaat, naar mijn idee. Maar ik vind het wel mooi als het iemand lukt in een spannend verhaal ook af en toe prachtige ideeën naar voren te brengen, waarover nog eens valt na te denken. Bijvoorbeeld Dostojevski doet dat fraai. Het mag toch blijken dat mensen gedachten in hun kop hebben. Het hoeft niet alleen 'Geef mij de lucifers eens aan' enzovoort te zijn. Maar het moet niet een betoog worden natuurlijk en dat gevaar zit er altijd een beetje in.

Andreas Burnier/C.I. Dessaur
foto P. Franssen

U schrijft romans, essays en academische studies. Draagt u in uw romans bewust ideeën uit, of komen zij erin terecht doordat u ze nu eenmaal hebt?

Zij komen er vanzelf in terecht, net zoals beelden er vanzelf in terecht komen. Als je een roman schrijft en het gaat goed, zonder dat je je moet forceren, krijg je dictaat of je krijgt film en dat noteer je. Daar kunnen ook ideeën bij horen, ideeën waar je het zelf niet mee eens bent. Het verschil met essays is, dat je in de laatste iets wilt betogen, een ander van iets wilt overtuigen, dat je zo duidelijk mogelijk, met veel herhalingen, voorbeelden en een samenvatting, probeert iets expliciet zichtbaar te maken en aan te tonen. In een goede roman laat je juist heel veel weg.

Kun je zeggen dat de ideeën er vooral zijn om het verhaal verder te helpen, personages te karakteriseren en dergelijke, zoals andere elementen waaruit een roman bestaat, of hoopt uook nog dat lezers bepaalde ideeën oppikken, erover nadenken, misschien zelfs ze accepteren?

Misschien hoop ik dat, maar dat mag ik niet hopen als schrijver, dat hoort niet. Toen ik meer feministische dingen schreef, hoopte ik natuurlijk dat mensen zouden denken: 'God, wat is dat toch een vuiligheid, dat masculinisme', maar het mag eigenlijk niet. Pure literatuur staat daar boven. Ook als er ideeën in een roman zitten, dan hoor je van een zuiver bellettristische standpunt uit te gaan. Eventueel kom ik met ideeën die ik zelf afschuwelijk vind, maar die mijn hoofdpersoon blijkbaar heeft. Er zitten echter ook in de schrijver slechte kanten en die kan hopen dat ideeën van haar of hem via de roman beklijven. Het blijft een buiten-literair argument.

Theoretisch kan ik mij voorstellen dat ik - ik zal het niet doen - een schitterend boek zou schrijven over iemand met heel veel ideeën, die ik stuk voor stuk weerzinwekkend vind.

De trein naar Tarascon

U bent door de critici vrij fel aangevallen naar aanleiding van De trein naar Tarascon, *uw laatste roman, waarvan de verschijning vrijwel samenviel met de publicatie van* Mag de dokter doden?, *het pamflet tegen 'euthanasiasme', dat eveneens veel stof deed opwaaien*.

Ik geloof dat er over dit boek nogal wat misverstanden bestaan. Als er nu iets een klassiek verhaal is, dan is het *De trein naar Tarascon*, volgens mij, binnen mijn mogelijkheden. Gewoon een verslag van een stukje ontwikkeling van iemand. Hij is gek en dat laat ik ook wel merken aan het soort ideeën dat hij heeft. Die zijn erg gechargeerd. Het is allemaal erg vergroot, zoals dat in de literatuur gebruikelijk is, alles is meer dan levensecht. En mij is verweten dat ik dat dacht. Er is zelfs een meneer geweest van een of ander provinciaal blad uit Brabant, die probeerde te insinueren dat ik toch eigenlijk een fascist was, want de hoofdpersoon van dat boek was verdacht laat, namelijk na de oorlog, pas een hekel aan de Duitsers gaan krijgen! Dat is een wel heel oneigenlijk argument.

Het hele boek had ook niets met de euthanasie-discussie te

maken. Ik heb het zelfs lang daarvoor geschreven. Het is gewoon een verhaal. Er zit in het verhaal ook enig autobiografisch materiaal. Ik zeg niet autobiografie, want ik ben het niet - ik lijk nog het meest op die oude heer Linz, zeg ik altijd - maar ik heb toch wel iets uit de verte gadegeslagen in mijn jeugd waaraan ik materiaal heb ontleend voor dit verhaal. Verder heeft het niets met mijn concrete ideeën te maken. Als andere mensen dat er van willen maken...

De ideeën uit een aantal monologen in de roman lijken sterk op de ideeën die u ook in de in- en uitleiding van Mag de dokter doden? *en hier en daar in* De droom der rede *hebt geuit*.

Mag ik een tegenvoorbeeld geven? Ik laat de journaliste, Esther, allerlei feministische dingen zeggen in dat boek. Het schijnt niemand opgevallen te zijn dat dat heel erg ironisch is. Ik laat haar de meest naïeve dingen zeggen over prostitutie bijvoorbeeld, op een schrijnend naïeve manier. 'Dat zal allemaal opgelost worden', enzovoort. Hoe kan ik daar nou achter staan? Het is volkomen ridicuul wat zij zegt. Ik wil juist een soort naïef, links, jong idealisme laten zien dat eigenlijk nergens op slaat. Dat kunnen toch niet mijn ideeën zijn?

Aan de andere kant heeft Scott het in een monoloog over de eeuwig slechte Duitsers en over het heil aan de westkust van Amerika. Een heleboek van die ideeën lijken ook aanwezig in uw andere boeken, maar dan worden zij uitgesproken door uw officiële persoonlijkheid.

Dat is niet waar. Wat ik geprobeerd heb te laten zien, is de latent homo-erotische relatie tussen de hoofdfiguur en Scott. Die Scott zegt natuurlijk allemaal vreselijke dingen. De dingen die hij zegt over West-Amerika zijn, althans voor mij, niet erg aantrekkelijk. Lui in een zwembad liggen, is niet wat mij daar zo trekt.

De Duitse geest, ja. Ik vind het wel eens leuk om zoiets retorisch te zeggen, maar het is niet wat ik echt zelf vind. De Duitsers als bij uitstek de dragers van het kwaad, nee. Ik heb, dacht ik, wel eens in een essay gezegd, dat zij dragers zijn van het hoogste en het laagste, dat zij geen midden hebben. Het is dus of allemaal zo superieur en geweldig dat je daar alleen maar ademloos naar kunt kijken, of zo gruwelijk dat er geen woorden voor zijn. Een harmonisch midden ontbreekt. Ik kan daar retorisch, vergrotend, iets over zeggen en ik kan het zeker in een literaire passage tot het tienvoudige vergroten op een manier waar ik zelf werkelijk niet meer achter zou kunnen staan. Omdat het dan zichtbaarder wordt. Dat is toch een literaire wet, als je iets wilt laten zien, moet je niet zeggen enerzijds - anderzijds...

Maar wat wilt u dan zichtbaar maken, de waanzin van de hoofdpersoon of...

De waanzin van de hoofdpersoon en toch wel het kwaad, of het lelijke van het Duitse volk en het demonische ervan, maar op een veel ongenuanceerdere manier, waardoor het veel zichtbaarder wordt. Als ik een mooi geleerd verhaal houd, dan wordt er misschien niet zo veel zichtbaar, maar als ik het heel krachtig aanzet, dan blijft er toch een beeld hangen. Het is een dramatische overdrijving.

U heeft een vergelijkbaar middel gebruikt in de peroratie van het euthanasiepamflet, waar u zegt: 'Zo wint Hitiers geest toch nog de wereldoorlog.'

Daar zat meer achter.

Het zijn in Nederland de sterkste vergelijkingen die je kunt gebruiken.

Daar wil ik een paar dingen over zeggen. In de eerste plaats geloof ik dat ik soms geneigd ben tot een retorische schrijfstijl en ik mag ook graag in hyperbolen spreken. Dat de geest van Hitier de oorlog heeft gewonnen, dat is geen hyperbool. Wat ik wilde zeggen - maar het is allemaal wat summier en het hyperbolische zit misschien in de bondigheid - is dat er in de Westerse geschiedenis sinds Darwin een bepaalde stroming is geweest waarin men ervan uitging dat sommige mensen het recht hebben te beoordelen wat waardig en wat onwaardig leven is; dat waren de zogenaamde sociaal-darwinisten.

In de Hitlertijd is die gedachte dankbaar opgepakt door de nationaal-socialisten, die zeiden: wij kunnen bepalen wat waardig en wat onwaardig leven is - zwakzinnig is onwaardig, joods is onwaardig, zigeuners zijn onwaardig. Die gedachte is in onze tijd overgenomen door mensen die zichzelf links en progressief en ik weet niet wat voor moois allemaal vinden en die nu inderdaad, zoals ik heb voorspeld, onder andere kinderen vermoorden. Kinderen met kanker, zwakzinnige kinderen, demente bejaarden, mensen in coma. Het staat vrij regelmatig in de krant dat mensen helemaal niet op hun verzoek of zoiets, maar onvrijwillig worden geëuthanaseerd, omdat andere mensen zeggen: dit is zo'n onwaardig leven, zo'n lijden, daar moeten wij een eind aan maken. En in die zin heeft Hitiers geest gezegevierd, want dit is wat het nationaal-socialisme voorstond.

Ik heb een dossiertje van wat er, sinds *Mag de dokter doden?* is verschenen, in Nederland op het gebied van euthanasie-misdrijven gebeurd is. Met name in de NRC staat er eigenlijk heel weinig over, Trouw doet er meer aan en zelfs in de Volkskrant staan daar dingen over. Dat zijn gewoon, betrekkelijk aan de lopende band, berichten over gevallen van onvrijwillige euthanasie die niet of nauwelijks worden vervolgd.

De toon van *De dokter* was: ik heb er alle begrip voor dat mensen niet langer willen leven - ik ben er niet voor, maar ik begrijp dat je in die omstandigheden kunt verkeren, maar doe het dan vooral zelf, belast er anderen niet mee. Ik heb er begrip voor dat het zo erg kan zijn dat je het niet zelf zou kunnen doen, dat je wel een ander ermee moet belasten. Mijn mede-auteur Rutenfrans kon zich dat niet voorstellen. Ik kan mij voorstellen dat er situaties zijn waarin je euthanasie pleegt. Maar dan moet je je voor de strafrechter verantwoorden, want als je dat niet doet begint het hellend vlak. Zodra je zegt: 'In die gevallen mag het wel'... De mensen gaan altijd een stapje verder dan mag en dan krijg je het proces dat nu aan de gang is in Nederland. Er is altijd

een genadeschot geweest op het slagveld, dat mag van mij in heel uitzonderlijke gevallen, ik kan het mij voorstellen. Maar euthanasie mag niet gelegaliseerd worden. Je moet je voor de rechter verantwoorden als je iemand, hopelijk op diens verzoek, ombrengt. Eventueel moet je onrechtvaardig ervoor de gevangenis in, om te voorkomen dat een hele cultuur afglijdt.

Mag de dokter doden? *was veel overtuigender dan uw hartekreet in* Delikt en delinkwent.

Ja, dat zegt iedereen: het was zo fel, kon dat niet anders? Maar voor mij - dat wist zelfs ik aanvankelijk niet - hebben mensen tien jaar lang minder felle stukken geschreven en daar werd niet naar geluisterd. Bovendien was het onderwerp geannexeerd door orthodox-protestantse christenen, dus was het onbelangrijk. Daarom heb ik juist geprobeerd het vanuit de historische kant te benaderen - tenminste, ik heb het retorisch gedaan, Rutenfrans heeft de historische kant gedaan - en er zijn mensen, zo langzamerhand ook wel wat meer linkse mensen, die ook zo beginnen te denken. Maar de Nederlandse reactie was weer heel erg cliché-achtig: de EO had er iets over gezegd, dus het was verder niet belangrijk om naar de tegenargumenten te luisteren. Iedereen die hetzelfde soort dingen zei, die was dus ook een EO-figuur. Er komen toch uit onverwachte hoeken soms hele verstandige dingen. Internationaal kregen wij wel veel zeer positieve reacties.

Legalisering van euthanasie is hier verworden tot een politieke kwestie en met die kant van de zaak heb ik liever niets te maken. Het gaat mij om de ideeën en niet om het feit dat dit links is en dat rechts. De beste opmerking die Blavatsky, de stichter van de Theosofische Beweging, gemaakt heeft, ging over met welke beroepen je wel of geen theosoof kon worden. Alles kon, je mocht moordenaar zijn, prostituee, dat hinderde allemaal niet, maar je kon geen politicus zijn, want politici moeten beroepshalve liegen.

Burnier/ Dessaur

U ondertekent uw brief aan ons met 'Andreas Burnier' en u heet ons welkom als 'Dessaur'. Op uw laatste boek, De rondgang der gevangenen, *staan de twee namen naast elkaar. Hoe gaat dit verder?*

Dat weet ik ook niet. Er komt een roman onder de naam Burnier en misschien publiceer ik nog eens een essaybundel als Dessaur.

Het is geen principiële beslissing, van nu af aan allebei, of valt er een af?

Mijn schrijversnaam is natuurlijk toch Burnier, afgezien van *De droom der rede*. Dat heb ik in diensttijd van de Katholieke Universiteit geschreven en dus heb ik het ook als Dessaur gepresenteerd. Vanwege het feit dat ik in functie was in Nijmegen heb ik dingen die niet literair waren, zoals *De droom der rede*, waar vrij veel encyclopedische informatie in staat, onder mijn eigen naam gedaan. Maar ik denk dat als ik in de toekomst literair of essayistisch wil schrijven ik dat als Burnier doe.

Waarom staan de twee namen op uw laatste boek naast elkaar?

Dat wilde de uitgever, dat weet ik ook niet. Ik had toen weer verlof gehad van de universiteit en ik had het onder Dessaur ingeleverd. Het zijn soms heel praktische overwegingen.

Het past ook goed bij de inleiding en het karakter van het boek.

Het was een beetje een mixed bag. Ik kreeg een ontzettend kort verlof. Ik dacht, als ik een echt academisch verhaal ga maken, dat lukt niet in drie maanden, maar als ik het zo doe, dan kan het wel. Dus het was ook een compromis.

Toch is het misschien niet te voorzichtig als wij zeggen dat uw twee persoonlijkheden, Burnier en Dessaur, de laatste tijd wat dichter bij elkaar zijn gekomen.

Ik ben als schrijver als Burnier begonnen en tegelijkertijd was ik een jong wetenschappelijk medewerker in Leiden, en maakte daar kennis met een wereld die voor mij erg nieuw was. Die academici hadden volgens mij zulke rare ideeën en - ja, ik was heel naïef, ik was begin dertig - ik dacht dat zij dat speelden. Ik dacht dat het zoiets was als omgangsvormen: de omgangsvorm aan de universiteit was om te doen alsof de mens geen ziel en geen geest heeft, alleen maar lichamelijk is, en alsof je met sommetjes achter alles kunt komen. Ik vond dat een leuk soort spel, het amuseerde mij, zoals de groentijd mij amuseerde toen ik achttien was: wat leuk, dat mensen zo gek doen. Daar ben ik heel erg in meegegaan als Dessaur. Ik vond het ook fascinerend, het was nieuw. Mijn proefschrift was ontzettend hard, alles moest met wiskunde. Het ging over grondslagen van de theorievorming in de criminologie en het komt eigenlijk hierop neer: als een theorie niet wiskundig kan worden geformaliseerd, dan is zij geen theorie. Het was een soort kinderlijk enthousiasme, ik was met een nieuw stuk speelgoed bezig. Mijn eigen aard was romantisch en dromerig. Ik ontdekte iets in de academische wereld dat ik niet voor mogelijk had gehouden.

U schrijft op een van de eerste bladzijden van De droom der rede *(1982): 'Het is misschien nuttig op deze plaats te vermelden dat de auteur van dit boek zo 'n tien jaar geleden zelf nog een aanhanger was van de meest starre wetenschapsorthodoxie, zoals uit haar publikaties uit die tijd kan blijken.' Veel van de ideeën die u later in essays en in* De droom der rede *heeft gepresenteerd en uitgebouwd, zijn in aanzet al te vinden in uw eerste romans. Mogen wij zeggen dat Andreas Burnier al veel wist wat C.I. Dessaur nog moest ontdekken?*

Dat vind ik wel aardig geformuleerd. Ik denk dat Dessaur een jeugdige, naïeve, speelse afsplitsing van mij was; Burnier, dat ben ik eigenlijk. Er staat ook in het 'Literaire Zelfportret' dat ik enige tijd geleden voor een lezing in Utrecht schreef, dat ik door twee stromingen ben gevormd: Duitse

romantiek en Frans rationalisme. Die horen beide bij mij. Ik ben, als je de wereld in tweeën deelt, een romantische en niet een klassieke schrijver. Maar ik kon ook goed leren, en ik hield ook van wiskunde en zo, en die figuur, die harde figuur, die is inderdaad geleidelijk bijgetrokken. Die heeft zich eerst verzadigd, in Leiden vooral, en later nog even in Nijmegen. Nadat ik in Amerika was geweest, is zij in de andere opgegaan.

Ontwikkeling

Uw romans lijken in het algemeen, behalve ideeënromans, ook 'Bildungsgeschichte' te zijn, echter vaak zonder een vastomlijnde oplossing. De hoofdpersoon stelt zich vragen over het leven en probeert daar op allerlei manieren een antwoord op te vinden meestal door zelf handelend op te treden. In Een tevreden lach *ontdekt de hoofdpersoon haar homosexualiteit en zoekt zij naar een nieuw evenwicht, nadat zij een relatie heeft afgebroken waardoor zij enige tijd stuurloos ronddobberde. In* De huilende libertijn *wordt een feministischutopistisch idee gelanceerd, dat aan het einde van het boek toch niet ideaal blijkt te zijn: de stichting van een Amazoneuniversiteit, waar vrouwen kunnen worden opgeleid om de wereldmacht over te nemen*. De reis naar Kithira *doet verslag van een poging de wereld te bevrijden van de macht van Darwin, Marxen Freud. In* De litteraire salon *wordt de gang naar mystieke, occulte levenswaarden beschreven. Als alle boeken achter elkaar worden gelezen, is er een duidelijke ontwikkelingslijn te zien. Stond zo 'n lijn u ook voor ogen toen u de boeken schreef?*

Heel veel van mijn boeken zijn veel minder autobiografisch dan zij lijken, behalve *Het jongensuur*, dat is bijna van de eerste tot de laatste letter echt gebeurd. Maar natuurlijk zijn boeken voor een groot deel de neerslag van wat je in een bepaalde fase bezighoudt. Er zijn schrijvers die van te voren precies uitstippelen welke kant een boek uitgaat, wat zij erin zetten en wat zij eruit zullen laten. Ik krijg of dictaat of film, ik weet dus zelf ook niet precies wat er gaat gebeuren. Ik doe er wel wat mee, het is niet zo dat ik het niet twintig keer herschrijf, of dat ik het niet herstructureer, maar de pure inhoud, die komt als het goed gaat nogal spontaan.

Bijvoorbeeld die vrouwenuniversiteit in *De huilende libertijn*, dat was absoluut geen propagandistisch verhaal. Ik had wel andere zorgen. Het deed zich zo aan mij voor en ik heb dat genoteerd. Er waren feministen die het daar niet mee eens waren, dus zat ik voor hen in een foute sector van het feminisme.

Naarmate ik zelf ouder wordt, worden de hoofdfiguren ouder, en naarmate ik zelf dingen toelaat, komen die dingen ook in die boeken terecht, dat is waar. Ik zou nu niet meer zo 'n boek willen of kunnen schrijven als *Een tevreden lach*, dat is een debuutroman van iemand die begint en die orde op zaken wil stellen.

U ziet zelf in het 'Literair Zelfportret' een ontwikkeling van schelmenromans met veel humor en ironie naar meer bezonkenideeënromans. Dat suggereert dat ideeën en humor elkaar slecht zouden verdragen. Waardoor valt er de laatste tijd zo weinig te lachen in uw werk?

Het wordt allemaal wat ernstiger, ja. Vroeger kon je lachen.

Het mooie van boeken als De huilende libertijn *en* De litteraire salon *is dat je er ook om kunt lachen*.

Dat vond ik zelf ook leuk, want een van de dingen die in in vrouwenliteratuur - niet speciaal de feministische - erg mis, dat is humor, zelfspot en dat soort dingen. Maar misschien komt het nog eens terug, ik weet het niet, een laatste opflakkering.

Ziet u in die ontwikkeling van schelmenromans naar meer bezonken ideeënromans ook een duidelijk breekpunt?

Ik vind zelf dat bij *De litteraire salon* een nieuwe fase is begonne. Dat heb ik niet in de *Verzamelde bellettrie* laten opnemen, omdat ik dacht: dit is een nieuw begin. *De litteraire salon* was al uit toen *Bellettrie*verscheen, maar ik had het gevoel: wat in *Bellettrie* staat, betreft een afgeronde episode en nu komt er iets nieuws: de tweede levenshelft, die in werkelijkheid het laatste levenskwart is.

In uw recente werk wisselen de onheilsprofeten en de hoopvolle vooruitzichten elkaar regelmatig af. In Gesprekken in de nacht *voorspelt u een mystieke eenentwintigste eeuw. Wat wordt het: ondergang of een nieuw tijdperk? Of staan wij met onze westerse beschaving aan het begin van een 'tocht door de onderwereld'?*

Die voorspelling deed ik in het kader van een kabbalistische berekening: de mystiek komt elke drie eeuwen terug en de volgende maal zal dat in de komende eeuw zijn. Dat was ironie. Ja, voorspellen is moeilijk, vooral als het de toekomst betreft. Ik weet het natuurlijk ook niet, maar het ziet ernaar uit, voor mij althans, subjectief, alsof het erg slecht zal gaan. Als er geen oorlog komt en als er geen epidemieën uitbreken, dan zal het milieu toch zo vergiftigd zijn dat er geen weg terug is. Nee, het is heel moeilijk om je op het ogenblik voor te stellen dat er op korte termijn iets positiefs zal gebeuren, in de uiterlijke wereld.

In innerlijke zin kan er ieder moment van alles gebeuren met de mensheid. Op de meest onverwachte momenten en plaatsen duiken er ineens heel aardige mensen op. Ik weet bijvoorbeeld dat er in Sovjet-Rusland binnen de legale Sovjet-literatuur op het ogenblik veel jonge, spirituele schrijvers zijn. Zonder dat er een voedingsbodem voor was, hebben zij iets moois met het spirituele. Dat kan dus ook. Het leven kan aan de buitenkant heel lelijk zijn, maar van binnen heel mooi. Hoe het materieel met de aarde zal gaan in de komende paar eeuwen, is moeilijk te voorzien. Sommige dingen zijn onomkeerbaar, nu al.

Boeddhisme

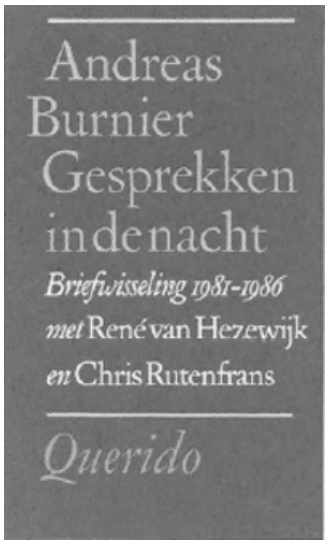
In De rondgang der gevangenen *schrijft u: 'Ik ben niet van de kerk en niet van een leer of* guru'. *U ziet in de Oosterse*

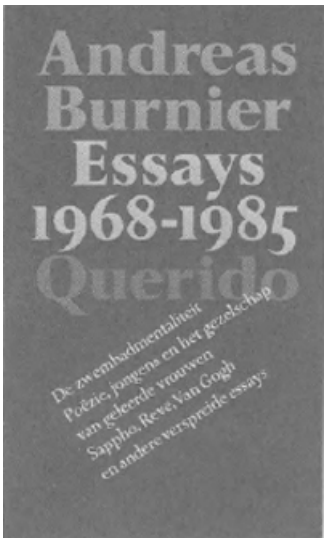
filosofie, in het boeddhisme, bevrijdende mogelijkheden voor het verstarde Westeuropese rationalisme en reductionisme. In hoeverre bent u zelf een guru?

Ik moet eerst iets rechtzetten over het boeddhisme. Ik weet dat de mens van nature zeer slecht is en dat het boeddhisme, zoals het in het Oosten bestaat, vaak bijna even vervelend is als de kerk in het Westen. Ik heb ook daar hoogmoedige geestelijken rond zien lopen, van die vervette figuren. Maar inhoudelijk zit er in het Oosterse denken veel waarvan de Westerse mens zou kunnen leren, en ook omgekeerd. Zij zouden de treinen wat meer op tijd kunnen laten rijden en wat meer aan hygiëne kunnen doen; wij zouden het een en ander van hun psychologie en filosofie kunnen leren.

Wat ik kan doen, is de mensen erop attenderen dat dit ook bastaat. Ik vond het een openbaring toen ik op mijn oude dag eindelijk met het boeddhisme in aanraking kwam. Ik had geleerd dat dat allemaal niks was en dat heb ik ook heel lang gevonden. Hoe kon vandaar nou iets goeds komen? Met de Grieken is de beschaving begonnen. Toen ontdekte ik dat het Oosten heel fijnzinnig en genuanceerd is, een geweldige wereld met talloze stromingen en substromingen en mogelijkheden, en dat de mensen daar in sommige opzichten heel anders zijn dan wij. Zij sluiten minder dingen uit, nemen meer dingen mee in hun denken. Dat vond ik bevrijdend. Het is voor westerlingen een soort geestelijke grote schoonmaak. Ons kinderlijke, antropomorfe godsbeeld wordt meteen weggevaagd, dat lijkt mij al heel heilzaam.

Maar ik zou niet graag zien dat mensen zich hier nu en masse in het boeddhisme zouden storten alsof het de zoveelste kerk zou zijn. Ik vind dat mensen zich individueel moeten proberen te ontwikkelen en, voor zover mogelijk, zich niet op grond van angsten en vooroordelen moeten afsluiten van andere denkpatronen. Ik geloof dat sommige mensen in sommige fasen van hun leven er wel wat aan kunnen hebben. Het is, denk ik, heel verrijkend als je merkt dat spiritualiteit niet alleen maar om kerken en antropomorfe goden draait en dat er veel subtielere dingen aan de orde zijn.





U bent een van de eersten in Nederland geweest die uitgebreid heeft geschreven over Zen and the Art of Motorcycle Maintenance *van Robert M. Pirsig, een boek waarin de ontdekking van het boeddhisme als een bevrijding wordt beschreven. Later volgden dergelijke publikaties op het gebied van de fysica van onder meer Fritjof Capra en Gary Zukav. Voelt u affiniteit met deze mensen?*

Het schijnt, en daar ben ik ook wel van overtuigd, dat Zukav puur fysisch oneindig veel beter is dan Capra. Capra is slordig, Zukav is exact. Van mensen die natuurkunde hebben gestudeerd heb ik wel gehoord dat zij van Zukav nog wat konden leren, want zij zien vaak door de bomen het bos niet meer en via hem zien zij de grotere verbanden. De verdienste van Capra is dat hij dit gebied heeft opengegooid. Als hij niet zijn slordige boek had geschreven, *The Tao of Physics*, dan was er nooit wat gebeurd, dan was Zukav missczien ook nooit gekomen. Ik heb Capra op de televisie gezien en ik vond hem een bijzonder sympathieke man; hij is ook een echte feminist.

Pirsig lijk mij iemand die met zichzelf vastgelopen is. Zijn boek zat al moeilijk in elkaar en hij had ook, denk ik, twee persoonlijkheden die hij probeerde te verenigen. Het is bij maar een boek gebleven. Dat verwachtte ik toen al, het zat er al helemaal in. Het is een heel mooi boek en een boek met veel ideeën. Ik begrijp wel waar die man over tobt. Maar verwantschap? Waar ik mij verwant mee voel, waarom weet ik ook niet, dat is met Hans Christian Andersen, een heel klein beetje met Strindberg - maar die is veel zuurder - dat soort mensen. Knut Hamsen ook wel, maar die was

fout. Ja, zo'n beetje van die rare eenlingen, die je toch niet zo goed kunt plaatsen, die er ook niet zo bijhoren.

Diny Schouten
Een romancier die haar verhandelingen excellent weet te vermommen

Over het proza van Andreas Burnier

‘Ik ben een groepje van één,’ schreef Andreas Burnier ooit in een van haar opstellen, en dat is mooi en stevig gezegd. Het staat, als ik het goed onthouden heb, in de essaybundel *Poëzie, jongens en het gezelschap van geleerde vrouwen* (1974). Tóen keerde Burnier zich als eenling tegen het vigerende gewoontedenken van de vrouwenbeweging, zich al in een vroeg stadium verzettend tegen de hang naar het ‘roze-uterus-gevoel’ die de tweede golf van het feminisme in zich bleek te dragen. Sinds die tijd is de groep-Burnier, onder versterking van haar alter ego, de Nijmeegse hoogleraar in de criminologie prof. dr. C.I. Dessaur, onverschrokken voortgegaan met het naar buiten brengen van eigen minderheidsstandpunten. Als *cultuurcritica* boog ze zich over de irrationele aspecten van de (algemeen voor ‘rationeel’ geziene) Westerse cultuur, en dat ze zich daartoe verdiepte in esoterisch, ‘Oosters’ denken, had al iets van een *Doodzonde*. Een steniging volgde, toen ze twee jaar geleden hardop zei dat met de versoepeling van abortus- en euthanasiewetgeving de nazi-ideologie veertig jaar na dato alsnog zou worden omarmd, en dat was, zachtjes gezegd, ‘not done’. Ze verwijderde zich daarmee definitief van zich ‘progressief’ noemend Nederland, waar nu eenmaal de stilzwijgende afspraak bestaat dat een ‘intellectueel’ geen CDA-standpunt mag aanhangen.

Ik wou maar zeggen dat het Burnier nooit ontbroken heeft aan eigenzinnige opstandigheid, al niet vanaf haar debuut, waarop ze zich met (zichtbaar aangeplakte) baard liet afbeelden, ter duidelijke markering van de volstrekt eigen plaats die ze zich toeeigende tussen collega-schrijfsters. Wie Burnier leest, bemoeit zich met een andersdenkende, een *sceptica*, die er in haar - buitengewoon levendig en geestvol geschreven - essays niet op uit is om de lezer te behagen of hem gerust te stellen in een zelfgenoegzaam, on- of halfbewust aangehangen ideologie, maar om hem, zo niet kwaad te maken, dan toch te *ontzetten*. Tot eigen heil moet daarbij worden gezegd, want iets van de ‘goeroe’, de ‘profetes’, de heilsoldaat, is Burnier/Dessaur nooit vreemd geweest. Ook niet om, gelijk de dominee, de boodschap zo mooi

mogelijk te verpakken en daarbij volop gebruik te maken van de literaire verbeelding:
in het

gezelschap van ‘geleerde mannen’ (en een sporadische ‘geleerde vrouw’) lijkt ze me de enige toe die haar denkwerk - in gebundelde vorm te vinden in de *Essays 1968-1985* en in een ‘opus magnum’ *De droom der rede* -óók vorm heeft weten te geven in een voortreffelijk oeuvre aan literair werk: de romans *Een tevreden lach* (1965), *Het jongensuur*(1969), *De huilende libertijn* (1970), *De reis naar Kithira* (1976), *De litteraire salon* (1984) en *De trein naar Tarascon* (1986); een verhalenbundel: *De verschrikkingen van het noorden* (1967) en een gedichtenbundel *Na de laatste keer*(1981).

Fred Geven

Toegegeven: niet alles daarvan vind ik even mooi. Zo herinner ik me de verhalen uit *De verschrikkingen van het noorden* nauwelijks meer, wat iets, maar niet heel veel, zou kunnen zeggen over hun kwaliteit. Eén boek vond ik een verschrikking: *De reis naar Kíthira*, dat ik me herinner als overwoekerd door een huiveringwekkend ‘doemdenken’ en behoorlijk pretentieuze ‘Platoonse’ wijsheden, zodat de mystieke ‘raamvertellingen’ me zelfs onmogelijk lijken om na te vertellen. Herlezen lokt niet: de flaptekst van het boek spreekt van ‘het resultaat van drie pogingen iets uit te leggen over de keer der tijden, de nadering van de grote strijd der geesten, de ondergang van het boze tijdperk en de hergeboorte van een menswaardige cultuur.’ Een boek waarin de schrijver *drie* keer iets poogt? De lezer is in zo'n geval harteloos en geeft de onderneming bij voorbaat op. Minder lelijk (al herinner ik me voornamelijk nuffig-negatieve recensies) zou men geloof ik moeten denken over *De huilende libertijn*. Dat is eveneens volgebouwd met een zwaar geschut van ernstige en onverzoenlijke cultuurkritiek - vooral het ‘seksefascisme’, dat volgens de hoofdpersoon Jean Brookman van alle culturen en van alle tijden is, en waartegen noch de oprichting van vrouwenuniversiteiten, noch een goed-getrainde vrouwenguerilla iets vermag uit te richten: de desillusie waarom Burniers ‘libertijn’ huilt. Het boek rich zich welhaast in gebed tot een hemelse Moeder die beloofde Haar Dochter naar de aarde te zenden om ‘de andere mensheidshelft’ te verlossen. Ik heb het niet onthouden als een favoriet boek, maar nu, bijna twintig jaar na verschijnen, blijft het in z'n kwaliteit van ‘femistische schelmenroman’, met zeer romantische en zeer geestige passages toch wat je noemt ‘staan’. Om de onnavolgbare Burnierse wijze om de lezer aan te spreken moet ik in elk geval nog steeds lachen: ‘Alle Hollandse lezers die denken dat boeken in de ik-vorm geschreven echt zijn gebeurd, alle sompige moerasdwergen en aardappeleters die menen dat litteraire creatie een kwestie is van bevlogen hijgen in de trant van de Tachtigers, weest gewaarschuwd.’

Die superieure eigenwijzigheid, het frikkerige toontje waarmee roekeloos ‘het verhaal’ doorbroken wordt, heb ik ook erg leuk gevonden aan Burniers debuut, *Een tevreden lacht* uit 1965. ‘Meesterwerkje’ en ‘een klassieker’ zijn voor dat boek misschien grote woorden, maar de frisheid en aanstekelijke vrolijkheid ervan blijft me verbazen. Het is onmiskenbaar een ‘verhulde autobiografie’, maar een die met superieure afstandelijkheid in de derde persoon is geschreven. *Een tevreden lach* hoor je, zoals in wezen ál Burniers romans, een ‘Bildungsroman’ te noemen, met alle zwaarmoedige associaties aan puberproblematiek die dat oproept, *Een tevreden lach* ís, in essentie, ook een somber boek: over hoe moeilijk het is om te (leren) leven, hoe het, in het geval van Simone Baling, ‘twaalf slagen’ duurde ‘voor zij bovenkwam en zag waarvoor zij leefde’. Het gaat over veel: over ‘uitkomen’ als homoseksueel, over de lafheid van de ontrouw aan het eigen wezen, over de menselijke beperkingen, om precies te zijn die van het zich bevinden in een vrouwelijk lichaam, en niet in het minst over de

existentiële wanhoop: ‘Red ons, roepen wij 's nachts, maar het geluid blijft hangen in de nylon mazen van de vitrages.’ Kortom: het gaat over de vraag hoe het leven geleefd moet worden, en het is of Andreas Burnier daar zeer opvoedende en zeer troostrijke Tolstojaanse sprookjes over vertelt, die ze afwisselt met kleurrijke scènes uit de Amsterdamse bohème, jaren vijftig, aangevuld met bezwerende zangen en Reviaans getinte liederen van wanhoop. Daarmee lijkt Simone op Jean, uit *De huilende libertijn*: ‘Ik schrijf. (...) Soms zing ik. Liederen om de eenzaamheid te verdrijven, de chaos te ordenen, de angst te bezweren.’

Het ‘openingsbericht’ uit *Een tevreden lach* bevat de vaak aangehaalde woorden dat ‘elk boek een gevaar is’, ‘een gevaar dat de ziel in wil, dat niet de buitenwereld nog eens in woorden overdoet (met een verbitterde verpleegstersvinger langs de rafelige wonden), noch een abstracte idee brengt. Wie de ziel in wil, moet door het niets heen, dat betekent door de angst.’ Vaak aangehaald, want daarmee verwoordde Burnier haar ‘credo’, dat geldig bleef tot in haar meest recente roman, *De trein naar Tarascon* (1986). ‘De ziel in willen,’ is geen geringe ambitie voor een schrijver; laten we zeggen dat zo'n oprecht beleden geloofsbe-kentenis de auteur ook recht geeft op mislukkingen: in Burniers geval zijn het er niet eens zoveel en ze rechtvaardigen allerminst het geringe enthousiasme dat jury's van letterkundige prijzen tot nu toe voor Burniers *literaire* werk hebben betoond. Het is gebleven bij één literaire prijs ter ‘aanmoediging’, de Lucy C.W. van der Hoogtprijs. Alleen al om de beste plaats tussen de *schrijfsters die* ze behoort in te mogen nemen is dat een beschaming, en ik zwijg maar over de enormiteit om haar te zien ontbreken tussen de namen van meermalen bekroonde mannelijke auteurs.

Burniers tweede, kleine roman *Het jongensuur* (verschenen na de verhalenbundel *De verschrikkingen van het noorden*) is op mijn lijst blijven staan van boeken ‘die men uit het hoofd hoort te kennen’. *Het jongensuur* is een buitengewoon ingetogen, mooi gecomponeerd en toch zeer wreed verhaal. Wreed, omdat het jonge joodse kind Simone, ondergebracht op verschillende onderduikadressen, geestelijke martelingen en emotionele verwarringen ondergaat die zeer terloops, dus ‘ondramatisch’ worden meegedeeld. Het is alsof het daar niet om gaat, hoewel het ‘oorlogsleed’ wel fungeert als dramatische lading. De ‘kreeftegang’ van het verhaal - vier oorlogsjaren die in omgekeerd chronologische volgorde zijn geplaatst - zijn fraai symbolisch voor de ontwikkelingsgang van Simone, die mét het telkens een jaar ouder worden de capaciteit tot fantasie verliest die haar wapenen tegen de beklemming van de omstandigheden. In *Een tevreden lach* (dat over Simone in ‘oudere versie’ lijkt te gaan) staat een verwijzing die de filosofische intentie van *Het jongensuur*verheldert:

> Een kosmisch-embryonaal wezen, pure mogelijkheid had ik weer willen worden, iedere realisering, iedere fixatie in een bepaalde rol leek mij de erfzonde. Niet helemaal ten onrechte: waar blijven alle hoogbegaafde scholieren, geniale achttienjarigen? Wat er ook van komt, al werden het Goethes of Churchills (maar meestal refendaris B, stafmedewerker bij de industrie, leraar), het is altijd teleurstellend bij de duizenden open mogelijkheden die in het begin nog meevibreren. Elk jaar dat wij leven, elke keuze, geeft een verstarring, beperking, afsnoering.’

Maar zulke abstracte overwegingen maken een boek na lezing pas prachtig en bevredigend, want tot nadenken stemmend. In *Het jongensuur* zit de boodschap elegant verstopt: de bedreigende insnoering van kind volwassene te moeten worden en, wat voor Simone angstaanjagender is, van meisje *vrouw te* moeten worden in plaats van man. Daarnaast is er, net als in *Een tevreden lach*, plaats voor bevrijdende, monkelende passages die lezer en auteur 'boven het verhaal plaatsen'. Een voorbeeld is hoe het merk christelijkheid van Simones derde onderduikadres ('Veendorp', Drente) met onontkoombaar-grappige effectiviteit gekenschetst wordt: 'De preek bestond uit op holle toon verstrekte mededelingen over de absolute walgelijkheid van het mensdom en al het geschapene. De mens was niets: drek, stront, mest, poep, kak, schijt, duiven, hok, gijs, weide, does, schapen.'

Het 'hoe te leven'-thema uit *Een tevreden lach* gebruikte Burnier opnieuw in *De litteraire salon*, waarmee ze een acht jaar lange stilte doorbrak. De antecedenten van Rad-ha Altman uit *De litteraire salon* overlappen maar zeer gedeeltelijk die van Simone uit *Een tevreden lach*, maar in de exploratie van het eigen leven lijken beide boeken wel wat op elkaar. Alleen is de toon waarop Radha, een vrouw van middelbare leeftijd tenslotte, explicatie geeft bij de lichtbeelden van haar leven, wat je noemt 'sadder and wiser' dan die uit *Een tevreden lach*. De schittering ervan is niet minder glanzend. Episodes uit Radha's 'oud-potteuze' huwelijk met Sidra, de amoureuze avonturen met 'vrindjes van het eigen damesgeslacht' als Lucia en 'de Leeuwentemster', de beklemming van de adolescentie-periode, worden elk met Reviaanse *verve* onderwezen en voorzien van geamuseerd, soms rancuneus commentaar. Meer nog dan *Een tevreden lach* gaat *De litteraire salon* over verdriet en verlangen, over het contrast tussen gedroomd geluk en banale realiteit, over mislukking en menselijk tekort, over de weg omlaag die een mens heeft te gaan voordat de 'weg omhoog' naar enig verlossend inzicht begaanbaar voor haar is:

> Wij zoeken onszelf. Dat is een gemeensplaats, maar van het overdonderende waarheidsgehalte dat water nat is, of goud edel. De jeugd is zo zoet, zo aangenaam, opdat wij niet zullen merken dat wij onszelf in snel tempo verliezen. Als het droomgordijn optrekt, uiterlijk rond het veertiende jaar, zij wij iedere oriëntatie kwijt. Door studie, kunst, avonturen, misschien religie, hopen wij het eigen ik te leren kennen,

staat al op eerste bladzijden van *Een tevreden lach*. Dat klinkt allemaal knap hoogdravend, en er zijn wel maar filosofisch-gerichte romans die over hetzelfde gaan. Wat ik graag zou willen bewijzen is hoe bijzonder het is welke vorm Burnier aan zulke gevoelens weet te geven. Het moet te maken hebben met de vele kanten van haar gegroeide virtuositeit in stijl, in compositie, in het aankunnen en -durven uitspreken van kosmische verlangens en goddelijke openbaringen (terughoudender en oneindig veel suggestiever dan ze deed in *De reis naar Kíthira*).

Daarboven en daartussen bezit ze het talent en dus de macht om een 'morose' Reviaanse conversatie met de lezer gaande te houden: intermezzi in de litteraire salon, waarin de 'liever lezeres' onderhoudend en opvoedend wordt toegesproken. De kritiek viel erover, maar ik mag ze wel, haar tirades over salonfähige conversatie-onderwerpen als de middenschool ('Gelukkig mocht ik een jaar later naar de onvolprezen Montessorischool waar je zelf je werk en je tempo bepaalde. Anders was ik zeker door het gruwelijke systeem - een soort lagere "middenschool" *avant la lettre* - tot onhandelbare debiel gekneed') en het feminisme ('Moeders, dat zoeken zij eigenlijk. Maar al te graag willen zij vrouwen als Sidra of mij tot hun oermoeder benoemen. *Big deal*. Een Moeder, dat willen wij allemaal wel. Zij behelpen zich maar met hun therapeuten, praatgroepen, solidariteitsacties, vrouwenhonken.')

Burniers meest recente roman, *De trein naar Tarascon*, is geheel verstoken van zulke, rechtstreeks aan de lezer gericht tirades. Het is haar eerste, rechtuit-vertelde, 'klassieke' roman, met een historische zetting (de eerste na-oorlogse jaren), een ononderbroken plot en (ook voor het eerst) een mannelijke hoofdpersoon, William Baston. Baston is een tragische, in zichzelf opgesloten man, die de grens met gekte overschrijdt als de politie hem wil ondervragen naar zijn verhouding met een vermoorde prostituée. Een 'doorbraak' van opgehoopte oorlogstrauma's brengt dan bij Baston een heftige paniekreactie teweeg, die hem in een psychiatrische inrichting doet belanden. De ongeneeslijkheid van zijn waanvoorstellingen doen hem uiteindelijk 'de trein naar Tarascon' nemen; een beeld van Van Gogh dat verwijst naar de kortste weg naar de enige mogelijke uitgang: de dood.

De trein naar Tarascon is een aangrijpend verhaal, niet in het minst omdat Burnier zich verdiept in een psychisch gestoord persoon, die bij vlagen de waarheid ziet, en gepeild heeft hoe 'het kwaad' in mensen zit verborgen. Dat maakt *De trein naar Tarascon* tot een 'ideeënroman': een voertuig van Burniers ideeën over de Westerse beschaving, zonder dat ze tot pamflettisme vervalt - al werd haar dat ten aanzien van deze roman wel verweten. 'Burnier is geen geboren romancier, haar romans zijn voor een groot deel vermomde verhandelingen,' klaagde criticus Jaap Goedegebuure. Mij heeft Burnier exact van het omgekeerde overtuigd: een romancier die haar verhandelingen excellent weet te vermommen. Waar zou literaire verbeelding anders over moeten gaan dan over iemands ideeën over hoe te leven en hoe dood te gaan?

Hanneke Eggels
Ziener of zwoeger?

Kanttekening bij Andreas Burnier, ‘Van masculinistische naar humane wetenschap’, in: *De zwembadmentaliteit*, 1979.

In 1878 hield de Nederlandse scheikundige J.H. van 't Hoff[1] een rede bij de aanvaarding van het ambt van hoog-leraar in de scheikunde in Amsterdam. Hijsprak over Verbeeldingskracht in de wetenschap en analyseerde de rol daarvan in het werk van ruim 200 natuuronderzoekers. Zijn conclusie was dat de fantasie, of wel het beeldend be-wustzijn, een essentieel ingrediënt van de wetenschap vormde. Van 't Hoff eindigde zijn rede met een citaat van de historicus Henry Thomas Buckle: ‘There is a spiritual, a poetic, and for aught we know a spontaneous and uncaused element in the human mind, which ever and anon, suddenly and without warning, gives us a glimpse and a forecast of the future, and urges us to seize truth as it were by anticonception.’

Aanvankelijk vond een wetenschappelijke publikatie van Van 't Hoff waarin hij met behulp van de verbeeldings-kracht scheikundige problemen had aangepakt, weinig waardering. Hem werd verweten syntheses aan te brengen met behulp van Pegasus in een gebied waarin dat helemaal niet paste, de wetenschap. Dergelijke, niet door logisch denken tot stand gekomen syntheses zijn nu eenmaal niet wetenschappelijk controleerbaar.

Was Van 't Hoff met zijn denkbeelden zijn tijd vooruit? Zeker is dat momenteel de rol van creativiteit in de wetenschap in het centrum van de belangstelling staat. S. Dresden ontvangt in december 1988 de J. Greshoff-prijs voor zijn studie *Wat is creativiteit?*, waarin o.a. de relatie tussen artistieke en wetenschappelijke creativiteit aan de orde komt; F.P. van Oostrom schrijft in Literatuur 5, nr. 5 een artikel over de ‘Affaire Heeroma’ en de grenzen van het vak neerlandistiek, waarin we iets leren over de zieners (de creatieven, HE) en de zwoegers (de lijstenmakers, HE) in de letterkunde; en eerder, in 1984, hield de Vereniging voor Onderwijs, Kunst en Wetenschap een congres over Verbeeldingskracht en Wetenschap.

Ook Andreas Burnier, in 1988 gastschrijfster aan de Rijksuniversiteit Leiden, ziet het als de opgave van de wetenschap te komen tot integratie. Tien jaar geleden, en honderd jaar na Van 't Hoff hield zij een lezing voor de Vereniging van Vrouwelijke Artsen en de Vereniging van Vrouwen met een Academische opleiding. De titel van de lezing luidde: ‘Van masculinistische naar humane wetenschap’ en het essay is opgenomen in de bundel *De zwem-badmentaliteit*[2]. In dit essay, waarin zij het streven naar een humane (ofwel androgyne) wetenschap verdedigt, zet zij haar opvatting uiteen, dat in de loop van de eeuwen de denkpool van de mens in vergelijking met het gevoelsmatige leven is overontwikkeld.

Tussen de twee polaire wetenschappelijke houdingen, het logisch-analytische denken enerzijds en de verbeeldingskracht anderzijds, zou geen symmetrie meer bestaan. Deze asymmetrie is volgens haar analoog aan die in de verhouding mannen en vrouwen of masculinisme en feminisme. Ook constateert Burnier dat in de ontwikkeling van de wetenschap de ene vorm van denken dominant is geweest, terwijl de andere stroming nauwelijks getolereerd werd in de academische

wetenschapsbeoefening. Als voorbeeld noemt zij Freud, die als rationalist meer gerespecteerd zou zijn dan Jung, een neo-platonist. Burnier gebruikt voor de polen verbeeldingskracht-wetenschap de schematisering feminisme-masculinisme, omdat verbeeldingskracht tot de vrouwelijke en rationaliteit tot de mannelijke pool in de androgyne mens zou behoren.

Het is een classificatie die tot polemische reacties leidt en aanleiding geeft tot verwarring. Zelf nuanceert zij haar schematisering als volgt:

> Nu hoop ik niet dat u denkt, dat ik wil gaan betogen dat het zo zou zijn, dat mannen zich nu verder maar met die aristotelische wetenschap moeten bezighouden en dat wij vrouwen, als we dan echt feministisch bezig willen zijn, ons met die andere vorm van wetenschap moeten bezighouden, want dan zou ik vallen in de concretistische valkuil, waar naar mijn mening de masculinistische wetenschap nu juist steeds in valt. Het gaat er helemaal niet om dat mensen met het ene soort lichaam het ene doen en mensen met het andere soort lichaam het andere. (p. 148)

Haar theorie kreeg van schrijver/bioloog Maarten't Hart pardoes een zetje in het diepe. In een heftige bespreking van haar boek in de NRC van 19 april 1979 kapittelt hij haar allereerst over haar toon, waarin hij vrouwenverachting proefde. In een tweede reactie (26 april 1979) verwijt hij haar te schematiseren en zet hij vraagtekens bij de te-genstelling masculinistisch-feministisch en rationalis-tisch-irrationalistisch.

Hij noemt dat denken in ‘simpele tegenstellingen’ burnieren. Volgens hem liggen de zaken genuanceerder. De verbeeldingskracht heeft altijd al in de wetenschap bestaan, maar werd achteraf aan de werke-lijkheid getoetst met behulp van experimenten, zo stelt hij. Hij gaat in een voordracht die hij op 17 november 1984 in Amsterdam op het congres Verbeeldingskracht en Wetenschap heeft gehouden niet in op Andreas Burniers opvat-

tingen over een androgyne wetenschap. In deze lezing getiteld ‘De eenvoudigste zaak van de wereld’ verwijt hij Multatuli als schrijver en representant van de verbeel-dingskracht niets van Darwin, de wetenschapper, af te weten. Ook Multatuli verwijt hij een metafysisch verlangen naar ordening. Dit verwijt kreeg Burnier al eerder van hem te horen.

Dat mensen verlangen koesteren naar een zinvolle ordening kan't Hart begrijpen, maar men moet niet uit het oog verliezen dat het tegelijkertijd grot onzin is: ‘Zowel bij Multatuli als in *De composite van de wereld* van Mulisch (...) ziet men hoe bezwaarlijk het is als literatoren kennis-nemen van natuurwetenschappelijke feiten.’

De bioloog/schrijver Dick Hillenius zag daarentegen wel veel in een synthese tussen de kunst en de wetenschap. Hij signaleerde in een interview in 1986[3.] dat de kunst de neiging heeft om tegenstellingen die niets met elkaar te maken hebben volgens de wetenschap, tot een eenheid te maken. Grote kunst is dan grote tegenstellingen tot een synthese te brengen. Wetenschap doet het tegenovergestelde van kunst. Ze zoekt geen synthese, maar is bezig met het uit elkaar halen van zaken. Helemaal zonder elkaar kunnen wetenschap en kunst niet, want als de wetenschap zo door zou gaan, dan komt men uiteindelijk tot een volstrekt zinloze gespecialiseerde kennis van te kleine gebieden. Er zijn mensen nodig die in de wetenschap op een ‘kunstmanier’ dingen tot grotere eenheden proberen te verenigen. Hillenius vindt dat nu juist broodnodig voor de verdere ontwikkeling van de wetenschap.

Maakt hij hier hetzelfde onderscheid tussen de ziener en de zwoeger in de wetenschap als Van Oostrom? Het lijkt erop. Hillenius geeft de ziener zijn sympathie, terwijl't Hart zich meer tot de zwoeger voelt aangetrokken. Op het eerste gezicht onttrekt Burnier zich aan een dergelijke classificatie vanwege het gebruik van de beladen termen masculinistisch-feministisch in haar essay ‘Van masculinistische naar humane wetenschap’.

Ik heb met haar stereotypering verbeeldingskracht vrouwelijk enige moeite. Er zullen immers vrouwen zijn van wie de linkerhersenhelft, met het vermogen tot analyseren/ het verstand, meer is ontwikkeld dan de rechterhelft, de afdeling van de creativiteit. En omgekeerd. De ontwikkeling van één bepaalde hersenhelft bestempelt een mens kennelijk tot ‘vrouwelijk’ of juist tot typisch ‘mannelijk’, maar wat deze begrippen precies inhouden is ook maatschappelijk bepaald. ‘Vrouwelijkheid’ is ook een normatief begrip.

Maarten 't Hart maakt in zijn kritiek op de vrouwenhaat van Andreas Burnier een biologisch onderscheid tussen mannen en vrouwen als hij beweert dat vrouwen door haar maar mondjesmaat bewonderd en mannen daarentegen uitbundig geprezen worden. Heel precies turft hij het aantal malen dat vrouwen genoemd worden in haar boek en trekt vervolgens bovenstaande conclusie. Moraliserend zet 't Hart zijn badmeestersfluitje aan de mond: waarom noemt ze geen schrijfsters in plaats van schrijvers? Heeft ze soms geen erg hoge pet op van vrouwen? Het is heel lief van Maarten 't Hart het zo op te nemen voor De Vrouwen, maar Burnier en hij hanteren volstrekt andere begrippen. Laten we afzien van termen als masculien en feminiem, dan houden we bij nader inzien Burniers waardevolle pleidooi voor herijking van de

3. ‘Wetenschap is gebaseerd op wantrouwen, net als democratie.’ Hanneke Eggels in gesprek met Dick Hillenius. In: ‘Over OKW.’ Bulletin van de Vereniging voor Onderwijs, Kunst en Wetenschap. 1986-6, p. 6-9.

verbeeldingskracht in de wetenschap over. Voor Andreas Burnier ligt de waarheid tussen ziener en zwoeger in, in de synthese, de androgyne wetenschap.

Literatuur:

R. Kousbroek, e.a., Verbeeldingskracht en wetenschap. Amsterdam 1984.
Andreas Burnier, De zwembadmentaliteit. Amsterdam 1979.
F.R van Oostrom, ‘Heeroma, Gruuthuse en de grenzen van het vak.’ In: Literatuur 5, 1988, nr. 5, p. 260-268.

Eindnoten:

1. J.H. van 't Hoff, ‘De verbeeldingskracht in de wetenschap.’ In: R. Kousbroek, L. Boon, H. Barendregt, M. 't Hart en J.H. van 't Hoff, Verbeeldingskracht en wetenschap. Amsterdam 1984, p. 73-94.
2. Andreas Burnier, De zwembadmentaliteit. Amsterdam, 1979, p. 135-152.

Hans Neervoort
Lezen voor de lijst: houdt de ellende dan nooit op? (II)

BZZLLETIN 155 opende met een stuk van Ruud A.J. Kraaijeveld. In dat artikel somt Kraaijeveld alle ellende die de literatuurlijst (Kraaijeveld spreekt over de leeslijst) met zich meebrengt nog eens op en geeft hij een oplossing voor de kwalen.

De remedie die hij voorstelt is tweeledig: laat de leerlingen jeugdboeken lezen en vraag (alleen maar) naar hun ervaringen met het verhaal. Deze panacee zal de volgende ziekteverschijnselen als sneeuw voor de zon doen verdwijnen:

- docenten klagen erover dat de leerlingen een verhaal niet kunnen navertellen;
- leerlingen hebben een hekel aan de leeslijst: te veel boeken en soms zijn sommige boeken verplicht;
- leerlingen vinden dat ze te veel structuuranalyse opgedragen krijgen;
- leerlingen vinden de moderne Nederlandse literatuur te moeilijk, te zwartgallig, pessimistisch en saai.

(Het probleem van de historische letterkunde laat ik hier buiten beschouwing. Dat is een probleem apart).

Wie bovenstaande klachten analyseert, komt al snel tot de conclusie dat Kraaijeveld te vlug het receptenboekje heeft gepakt en in de haast heeft vergeten een degelijke diagnose te stellen, de ziekteverschijnselen te analyseren. Zijn de genoemde verschijnselen te herleiden tot dezelfde ziekte? Wat zijn de mogelijke oorzaken van die verschijn-selen? Wat is de ziektegeschiedenis? Dat zijn vragen die Kraaijeveld zich eerst had moeten stellen alvorens een behandeling voor te schrijven. Kortom, wat Kraaijeveld deed was symptoombestrijding.

Laten we de klachten even nalopen:

1. *Docenten klagen erover dat de leerlingen een verhaal niet (goed) kunnen navertellen*. Dit is een zeer ernstige klacht. Immers, wie dat niet kan, hoort op VWO/HAVO/MA-VO niet thuis. Toch kan een gebrek aan intelligentie nooit een voldoende verklaring zijn. Misschien hadden de falende leerlingen het boek niet gelezen of zich tevreden gesteld met een uittreksel(boek)?

2. *Leerlingen hebben een hekel aan de leeslijst: te veel boeken (oplopend tot wel twintig) en soms zijn er boeken verplicht*. ‘Is een hekel aan de leeslijst hebben een ziekte? Zo ja, is die te genezen?’ vraag je je af. Verplicht lezen is niet altijd/meestal niet leuk. Men moet een door anderen bepaald aantal boeken gelezen hebben op een door anderen be-paald tijdstip, te kiezen uit een door anderen aangewezen corpus. Daar komt nog bij dat men niet weet wat er gevraagd wordt. Dat schept onzekerheid en onzekerheid is, evenals verplichting, niet prettig. Wie heeft er ooit met door niets vergald plezier een literatuurtentamen voorbereid? Hoeveel te meer geldt dit voor iemand die niet van lezen houdt.

3. *Leerlingen krijgen te veel structuuranalyse opgedrongen*. Wat wordt met structuuranalyse bedoeld? Perspectief, ruimte, tijd, geleding e.d.? Die structuurelementen zijn soms nuttige hulpmiddelen bij het begrijpen en interpreteren van verhalen. Niet meer en niet minder. Ik vrees echter dat het om iets anders gaat. Marie-José (18), door Kraaijeveld geciteerd, zegt het heel duidelijk: ‘En die boeken (die ze voor haar plezier leest, HN) wil ik ook niet nog eens een keer uitpluizen op

motieven, thema's enzo-voort...' Thematiek echter is niet een nuttig hulpmiddel, maar behoort tot het wezen van literatuur.

De afkeer van dat uitpluizen heeft of te maken met een gebrek aan intelligentie (het vereist een zekere mate van abstract denken) of met geestelijke luiheid en/of desinteresse. Concludeer zelf maar, Marie-José gaat verder: 'En zoals ik lees, dat is heus niet oppervlakkig: ik weet na maanden nog precies waar het boek over gaat.' Wat moet je nou met zo'n klacht! Marie-José lijkt op de zwangere vrouw die haar beklag komt

doen bij de huisarts. Ze had iedere dag braaf een aspirientje geslikt. Aspirines kon je bij de drogist kopen in tegenstelling tot de pillen die de dokter had voorgeschreven. Marie-José (en met haar vele andere klagers) wil niet nadenken. Dat kost energie en het geheugen werkt zonder inspanning. Een boek navertellen moet toch voldoende zijn, denkt Marie-José. Enfin, háár leraar Nederlands heeft geen klagen. Zij kan het verhaal tenminste navertellen.

4. *De moderne Nederlandse literatuur is l)te zwartgallig en pessimistisch, 2)te saaien 3) te moeilijk*. Dat de moderne Nederlandse literatuur zwartgallig en pessimistisch is, is in zijn algemeenheid, zonder de pejoratieve ondertoon, een opmerking die moeilijk voor bestrijding vatbaar is. Het was Roland Barthes geloof ik, die ergens schreef, dat het schrijven van literatuur mogelijk gemaakt wordt door de onvolledigheid van het leven. Wie daarvoor de kop in het zand wil steken, komt automatisch terecht bij triviale literatuur, jeugdboeken of Pallieter.

Het grootste deel van de Nederlandse literatuur is saai, ik kaner nauwelijks iets tegen-in brengen. Hoewel ik geloof dat het voor elke lokale literatuur geldt, neemt dat de geldigheid van het argument niet weg. Het geldt zelfs voor jeugdliteratuur. Ik moet echter twee restricties maken: niet iedereen vindt dezelfde boeken saai en de waarde-ring verandert individueel in de loop der jaren. Ik sta er bijvoorbeeld verbaasd over hoe ik ooit de boeken van Marnix Gijsen goed heb kunnen vinden. Overigens vrees ik dat degenen die de Nederlandse literatuur zo saai vinden ook de niet-saaie boeken saai vinden, want bij literatuur moet je nadenken.

Dat zal anderen de (dis)kwalificatie ‘moeilijk’ doen hanteren: de gemakzuchtigen, ongeïnteresseerden of de met een geringe intelligentie toegemetenen. Toegegeven, er zijn moeilijke boeken: *De donkere kamer van Damocles* en *DeAanslag*zijn bepaald niet in alle opzichten even eenvoudig. Het vreemde is echter dat deze twee boeken bovenaan de waarderingslijst prijken. Anderzijds kunnen de nauwelijks het niveau van Story en Privé overstijgende boeken van Yvonne Keuls toch niet echt moeilijk genoemd worden.

Uit deze globale analyse van de klachten blijkt al, dat wat Kraaijeveld een eenvoudige verkoudheid leek, die te verhelpen is met een simpele dubbele therapie, een veel ge-compliceerder syndroom is: een niet altijd even leuke bezigheid (lezen voor de lijst) wordt voor sommigen nog vervelender door een gebrek aan intelligentie, aanleg, in-voelingsvermogen en belangstelling, versterkt door onvoldoende voorbereiding en een tekort aan keuzemogelijkheden.

Er is één werkelijk afdoende oplossing voor het probleem van de zeurende leerlingen: amputatie, afschaffen die leeslijst. Voor die rigoureuze maatregel schrikt Kraaijeveld terechtterug. Het is echter wel de enige manier de over dat vervelende lezen klagende leerlingen definitief de mond te snoeren, want minder is nog altijd te veel. Kraaijeveld signaleert dat zelf ook: ‘Vreemd is het dan, dat de kritiek niet fundamenteel verandert. De docent is wel opgeschoven naar de leerling, is hem vaak tegemoet gekomen (...), maar een werkelijke grensdoorbreking heeft (nog) niet plaatsgevonden.’ (p. 4) Dat klopt. Die vindt pas plaats bij nul. Nul boeken op de leeslijst.

Geen enkel compromis met als kern een leeslijst en als variabelen omvang en samen-stelling (literatuur, jeugliteratuur, lectuur, pulp, jeugdlectuur, vertaalde literatuur of zelfs non-fiction) zal de kritiek geheel doen verstommen. Er zijn mensen die niet van lezen houden, die een hekel aan lezen hebben. Die heb je onder leerlingen,

maar ook onder docenten Nederlands: ‘Ik koop voor het weekend een Panorama en huur wat videobanden. Boeken? Daar heb ik geen geld voor’, aldus een leraar Nederlands op een atheneum (geciteerd door Wim Hazeu in Boekblad 29/30, 24 juli 1987). Hem wijzen op het bestaan van bibliotheken heeft geen zin: hij houdt niet van lezen en zal elk excuus aangrijpen, elke smoes verzinnen om onder lezen uit te komen. Wie ver-wacht dat een dergelijke leraar zijn leerlingen tot lezen kan stimuleren is wel een erg grote optimist.

De anti-lezer zal altijd een smoes bij de hand hebben om tegenover een liefhebber zijn aversie te rationaliseren. De leraar Nederlands had wel een erg doorzichtige, want de bibliotheek is een goedkoop alternatief en voor het bedrag dat hij kwijt is aan de Panorama en de huur van een paar videofilms had hij in een antiquariaat een lekkere

roman kunnen kopen. Hem dit voorhouden is even nutteloos als een kabeljauw duide-lijk maken dat je kunt lopen door de ene voet voor de andere te zetten.

Anti-lezers hebben niet de gewoonte te veranderen in lezers. Anders gezegd, de anti-lezers in de eindexamenklas waren al anti-lezer in de brugklas en zijn ondanks de ongetwijfeld goede zorgen van Kraaijeveld niet omgetoverd tot lezers.

Omdat het smoesjes zijn, worden de klachten ook niet verholpen door Kraaijevelds jeugdboeken. Een klacht als 'te moeilijk' is dan alleen moeilijk serieus vol te houden, maar het arsenaal is groot. Wat te denken van Hans (19 jaar, HAVO): 'Ik geloof niet dat je aan literatuuronderwijs iets hebt. Dan heb je bijvoorbeeld *Turks Fruit* gelezen (...), maar daar word je heus geen beter mens van. (...) echt nuttig, leerzaam, nee.' (p. 3) Alsof literatuur de belastingalmanak is. En het kwalijke is, dat Kraaijeveld dit soort opmerkingen zonder vlammend commentaar, kennelijk met instemming, opneemt in plaats van te stellen: 'Luister eens, beste Hans, van literatuur word je geen beter mens en hoef je geen beter mens te worden. Literatuur hoeft niks.'

En als beloning mag de 19-jarige Hans de boeken die hij op 12-jarige leeftijd al had kunnen lezen (en waar hij ook geen beter mens van wordt) nogmaals gebruiken voor zijn schoolonderzoek, waarbij hij zich ook dan zal bedienen van een uittreksel, als hij de kans krijgt.

Desinteresse, gebrek aan intelligentie en luiheid worden op die manier beloond. Het peil van het onderwijs wordt weer aangepast aan de zwaksten en we hebben weer een stap gezet op het pad van de infantilisering. Ter vergelijking: luistertoets Engels. Hans, kun jij niet zo goed naar die moeilijke onderwerpen op de Engelse radio luiste-ren? Dan krijg jij het kleuterprogramma van de BBC, hoor!

Dat de belevingswereld en de problematiek van veel literair werk (nogal) veraf staan van de belevingswereld van HAVO/VWO-kandidaten is in zijn algemeenheid niet onwaar, maar hetzelfde kan gezegd worden van jeugdliteratuur. Bovendien - en dat is een van de belangrijke bezwaren tegen de opvattingen van Kraaijeveld - heeft literatuur niet als doel het bekende te bevestigen, de geijkte paden te bewandelen. Hoe zouden we anders kunnen genieten van de wereld die geschapen is in uiteenlopende boeken als K. Schippers *Eerste indrukken*, I. Allende *Het huis met de geesten* en Y. Mishima *Het gouden paviljoen*. Kan ik niet ontroerd worden door Bernlefs *Hersenschimmen*, omdat ik nog niet dement ben of van André Brinks *Noodtoestand*, omdat ik geen blanke Zuidafrikaanse schrijver/hoogleraar in de Afrikaanse letterkunde ben? Ook (ik ben geneigd te zeggen 'juist') het andere maakt een boek tot literatuur. Het bevestigen van het bekende leidt tot lectuur.

Ook tegen het tweede deel van Kraaijevelds panacee (het vragen naar de mate van inleving in het boek, naar de werking van de tekst op de leerling) heb ik mijn bezwaren. In het inleidende dialoogje zijn die trouwens impliciet al aan de orde gekomen. Ik wil voorop stellen, dat ik geen principiële bezwaren tegen dit soort vragen heb. Maar lezen is niet alleen een gevoelskwestie. Lezen heeft ook een rationed en een artistiek aspect. Al deze aspecten dienen bij het bespreken van literatuur aan de orde te komen. Vorm en inhoud dienen ook hier een te zijn. Taak van het literatuuronderwijs is de leerling ook oog te leren krijgen voor de formele aspecten van literatuur. Niet alleen wat er staat, maar ook hoe het er staat. Literatuur is vorm geven.

Bovendien leest niet iedereen op dezelfde manier. Het is een open deur, maar het moet kennelijk nog een keer gezegd worden. Er zijn ongetwijfeld leerlingen die heel

goed uit de voeten kunnen met Kraaijevelds methode van afvragen, omdat ze sterk identificerend lezen. Er zijn echter ook leerlingen die ‘afstandelijker’ lezen, die door andere dingen of op een andere manier getroffen worden dan door de inhoud alleen. Hen doe je onrecht door de leeslijst alleen maar inlevend af te vragen. Cyrille Offermans, die je zo'n ‘andere lezer’ zou kunnen noemen, formuleert het in *Niemand ontkomt* als volgt: ‘Lezen komt neer op het ontwarren van samenhangen die nooit, zoals bij alle pulp, louter aan de oppervlakte liggen, onproblematisch, expliciet en eenduidig.’

Een derde bezwaar (en voor mij niet het minste) is dat Kraaijeveld de docent op de stoel van psychotherapeut/psycholoog/psychiater manoeuvredt en de leerling op de divan. De leerling wordt verplicht (‘de hele persoon van de lezer (is) in het geding’, ‘het gesprek moet zich op de communicatiesituatie tussen lezer en boek richten’ schrijft

Kraaijeveld op p. 4) zijn ziel bloot te leggen. Heb ik als docent het recht daarom te vragen? En daarmee onmiddellijk verbonden: hoe moet/kan ik dat beoordelen? Wat is het criterium? Kun je beter voelen dan goed voelen, dan voelen? Kun je tegen een leerling zeggen, dat hij beter had moeten voelen, betere emoties had moeten hebben? Mijn laatste ernstige bezwaar (en ik beperk me tot de ernstige bezwaren) tegen Kraaijevelds artikel geldt diens hoopvolle verzuchting aan het eind: 'Misschien levert het literatuuronderwijs dan wat minder anti-lezers op.' Was dit artikel een examenopstel HAVO/VWO geweest, dan had het met een onvoldoende gehonoreerd moeten worden. Een conclusie behoort logisch voort te vloeien uit het voorafgaande, maar Kraaijeveld heeft het niet over literatuuronderwijs gehad. Hij heeft het over de leeslijst ge-had en over het gesprek naar aanleiding van die leeslijst, maar juist *niet* over het literatuuronderwijs.

De leeslijst is slechts de laatste halte van het literatuuronderwijs en als je pas bij de laatste halte tot de conclusie komt dat je in een verkeerde trein zit, ben je te laat. Dan kun je een fikse boete verwachten. Je moet in de goede trein stappen en op tijd over-stappen en als de conducteur geregeld de ronde doet, kan er weinig mis gaan. Hij kan de reiziger vertellen, waar hij het beste over kan stappen, wijzen op het mooie uitzicht, een goed reisleider zijn. Aan het einde van de rit hoeft noch de conducteur noch de reiziger bang te zijn, dat op het verkeerde station wordt uitgestapt of dat er een boete moet worden opgelegd, omdat zonder kaartje of met een ongeldig plaatsbewijs is gereisd. Dan kan het ook niet voorkomen dat de reiziger met een kaartje voor een nabijgelegen bestemming naar het eindstation reist of zich op een kinderkaartje laat vervoeren.

Wat ik wil zeggen is dit: als de begeleiding van de leesontwikkeling goed is, zal de leerling met een leeslijst komen die aan zijn persoon is aangepast, die op natuurlijke wijze voortvloeit uit de ontwikkeling die hij heeft doorgemaakt. Dat neemt natuurlijk niet weg dat er anti-lezers zijn. Het is echter een misvatting te menen dat die massaal omgeturnd kunnen worden. De anti-lezer haat het lezen, niet een individueel boek of een specifiek genre, zoals de moderne Nederlandse literatuur. Een poging tot omturnen moet in een zo vroeg mogelijk stadium worden ondernomen: in de brugklas of eigenlijk al op de basisschool.

Wat Kraaijeveld doet, is het eindstation verleggen zonder zich te realiseren dat de weg naar het eindstation van hindernissen moet worden ontdaan. Lezen is een dynamisch proces, niet alleen in die zin dat er telkens nieuwe boeken opdoemen die verslonden worden, maar ook dat ieder gelezen boek het lezen van het volgende boek beinvloedt. De smaak wordt ontwikkeld. Vijf, zes of meer jaren bij *Oorlog zonder vrienden* blijven steken is statisch en onnatuurlijk. Voor veel HAVO/VWO-kandidaten is het literatuuronderwijs in het voortgezet onderwijs het laatste in hun leven. Hen van school laten gaan met *Morgen ben ik beter* als eindniveau is op z'n zachtst gezegd weinig hoopgevend.

Er zijn drie belangrijke oorzaken voor de ellende met de leeslijst. Het verschijnsel leeslijst zelf, een aantal leerlingen dat niet van lezen houdt en/of niet intelligent of gemotiveerd genoeg is en een niet altijd even optimale leesbegeleiding.

Afschaffen van de literatuurlijst is een radicale oplossing, maar wat moet er voor in de plaats komen? Terug naar de situatie van voor de mammoetwet, toen op het gymnasium een gesprek gevoerd werd zonder een literatuurlijst als basis? Over oppervlakkig-heid gesproken!

De tweede oorzaak wegnemen ligt niet binnen Kraaijevelds bereik noch binnen het mijne. Wat duidelijk zal zijn, is dat het leeslijstprobleem deel is van een veel groter: de inrichting van het voortgezet onderwijs en met name de martelgang van het HAVO. Een schijnoplossing creëren door weer een verlaging van de normen (want dat is het in mijn ogen: kun je geen literatuur aan, dan mag je wel jeugdboeken lezen) stuit mij tegen de borst.

Veel ellende kan voorkomen worden door een intensieve leesbegeleiding vanaf de brugklas. Als die werkt kent de docent de smaak en de mogelijkheden van de leerling goed genoeg om als adviseur op te treden bij de samenstelling van de leeslijst. Door die leesbegeleiding moet ook de overgang van jeugliteratuur (via wat ik maar noem ‘rand-

literatuur': A.M. de Jong, Jan Mens, A. Coolen, Jan de Hartog, Herman de Man, Godfried Bomans etc.) naar echte literatuur plaatsvinden.

Overigens vind ik wel dat de leerling iets van zijn (eventueel buiten-) literaire voorkeuren in zijn lijst mag laten zien, iets wat zich zelfs aan de richtlijnen van de docent mag onttrekken. Zelf heb ik de volgende regel: van de twintig boeken op de lijst mag de leerling er drie geheel vrij kiezen. Op die manier maak je het mogelijk dat vertaalde buitenlandse literatuur (I. Allende, G. García Márquez, Dante en A. Brink stonden bij mij afgelopen jaar hoog op de frequentielijst. Verder kwamen o.a. voor Lu Xun, Lao She, Laozi, Kawabata, Oë, Mishima, Dostojevski, Tsjechov, Paustovski en Primo Levi), jeugdliteratuur (hoewel er weinig gebruik van wordt gemaakt en dan nog alleen als jeugdsentiment: *Pietje Bell*, *Kruimeltje*, *De schat bij het Zilvermeer* en *Schoolidylleri*), lectuur en strips een plaats krijgen.

Zo kwamen Pietje Bell en Gorbatsjovs *Perestroika*broederlijk op één lijst voor en zette een Mulisch-fan er drie extra boeken van Harry Mulisch op.

Ik ben geen Prinzipienreiter, maar ik weiger *Lodewick Literatuur Geschiedenis en Bloemlezing*in te ruilen *Grootboek*, *bloemlezing en geschiedenis van de jeugdliteratuur*.

Frequentielijst 1987/1988 (52 kandidaten VWO)

H. Mulisch, De Aanslag.....15
W.F. Hermans, De donkere kamer.....13
J. Vandeloo, Het gevaar.....13
R. Campert, Het leven is vurrukkulluk.....12
M. Minco, Het bittere kruid.....12
G. Reve, De avonden.....12
W.F. Hermans, Nooit meer slapen.....11
I. Allende, Het huis met de geesten.....9
L. Couperus, Van oude mensen.....9
K. van Kooten, Koot graaft zich autobio.....9
J. van Velde, De grote zaal.....9
J. Wolkers, Turks Fruit.....9
K. van Kooten, Modernismen.....8
L. Weemoedt, De ziekte van Lodensteijn.....8
J. Bernlef, Hersenschimmen.....7
J. Brouwers, Bezonken rood.....7
F. van Eeden, Van de koele meren.....7
H. Heeresma, Han de Wit.....7
H. Heijermans, Op hoop van zegen.....7
T. Krabbé, Het gouden ei.....7
H. Lampo, De belofte aan Rachel.....7
G. García Márquez, Kroniek van een aangekondigde dood.....7
M. Minco, De val.....7
H. Mulisch, Twee vrouwen.....7
C. Nooteboom, In Nederland.....7
A. Frank, Dagboek.....6
Homerus, Odyssee.....6
H. Mulisch, Het stenen bruidsbed.....6
C. Nooteboom, Rituelen.....6

T. Rosenboom, Vriend van verdienste.....6
A. van Schendel, Het fregatschip.....6
F. Springer, Tabee, New York.....6
F. Springer, Quissama.....6
A. Brink, Kennis van de avond.....5
M. Brouwers, Havinck.....5
L. Couperus, De stille kracht.....5
F.M. Arion, Dubbelspel,.....5
M. 't Hart, Een vlucht regenwulpen.....5
S. Vestdijk, De kellner en de levenden.....5
H. Haasse, Oeroeg.....5
A. van Dis, Een barbaar in China.....5
O. de Jong, Opwaaiende zomerjurken.....5
M. Vasalis, Parken en Woestijnen.....5
R. Jooris, Akker.....5
H. de Coninck, Met een klank van hobo.....5
F. Springer, Bougainville.....5
G. Gezelle, Bloemlezing.....5
M. Biesheuvel, Reis door mijn kamer.....5
M. Ferguson, Elias in Batavia en Jakarta.....5

Harm de Jonge

Met zevenklappers op weg naar de zevende hemel
Simon Vestdijk: 'Zo de Ouden zongen...'

In kommervolle jeugdjaren was ik wel eens begaan met het lot van de auteur die met zorg spiegelingen, leidmotieven, symbolen en andere literaire ingrediënten in een roman had ondergebracht, terwijl sommige door geen enkele lezer ooit zouden worden opgemerkt. Mijn leermeester trachtte me een keer op te beuren met de voor een gezelschap van neerlandici toch revolutionaire uitspraak, dat de functie van structuurelementen niet lag in de ontdekking ervan. Ik meen me ter herinneren dat de hooggeleerde eerst sprak over een bloem en daarna de aanwezigheid van een studente benutte voor het vinden van een verhelderend vergelijkingsbeeld. Men kon genieten van de schoonheid van de bloem zonder dat men enige weet had van de volmaakte verhoudingen tussen meeldraden, stamper, kroon- en kelkbladen, met al hun kleur-schakeringen. Zo goed als men bewondering kon opbrengen voor de niet alledaagse sculptuur van de studente, zonder dat men enig inzicht behoefde omtrent de ideale samenhang in de boiling van spiervezels, de zwelling van vetweefsels en de mate van hun oppervlakteglans. Bij de al of niet literaire anatomie kon men proberen enig inzicht te verwerven in het tot schoonheid leidende innerlijke raderwerk, maar dat was een tweede.

Onlangs ontdekte ik dat een auteur mijn jeugdige zorg kan delen en er veiligheidshal-ve maar toe overgaat de lezer een handreiking te doen. In het laatste deel van de *Erwin-trilogie*, *Cecilia*, beeldhouwt Meijsing verder aan zijn mausoleum van de Schoonheid en gewoontegetrouw heeft hij de structuur opgezet volgens een ingewikkeld numeriek systeem: in zeven canti en vijf delen wordt ons de geschiedenis verteld van een oude componist die met zijn laatste schepping bezig is. Voor de lezer die hier en daar iets van de bedoeling van de getallensymboliek mocht ontgaan, heeft Meijsing in het slot een toelichting gegeven. Over de functie van het getal zeven in de roman krijgen we daar bijvoorbeeld verklaringen aangeboden als:

> ...in zeven intervallen, die staan voor zeven Griekse harmonieën en samenvallen met de zeven kerktoonaarden, de stand van zeven traditionele planeten, in zeven toonstappen en zeven jaren die door zeven *archai worden* aangegeven, is de verde-ling van verhoudingen ontwikkeld waarvan de definitie van de hele toon het zwaartepunt is. In ieder geval betekent de zeven, behalve de toonladder in zeven stappen, ook de trap(s)gewijze overgang in een andere wereld, als bij het septie-makkoord, en ten slotte is de septiem de gemoedsuitdrukking voor modulatie in het algemeen, dat wil zeggen, het verplaatst worden in een andere, nieuwsoortige en betere wereld. (*Cecilia*, p. 309)

Niet altijd kunnen we van een auteur zo'n dienstbaarheid aan de lezer verwachten. Vestdijk heeft op een soortgelijke wijze een getal aan de basis gelegd van zijn roman *Zo de Ouden zongen*... (1965). Het werk bestaat uit zeven delen, elk deel omvat zeven hoofdstukken en het aantal bladzijden inclusief het wit is $7\times7\times7 = 343$. Een toelichting bij de functie van het getal zeven, die voor de lezer toch niet zo voor het oprapen ligt, heeft Vestdijk echter achterwege gelaten.

Zo de Ouden zongen... behoort al jaren tot mijn favoriete Vestdijk-literatuur. Lang heb ik van het boek kunnen genieten zonder me al te veel te bekommeren over het getal zeven. Nu de met metaforen goochelende onderwijsvorst uit mijn gezichtsveld is ver-dwenen, biedt dat gelegenheid me er in dit artikel toch eens mee bezig te houden.

De hoofdpersoon van *Zo de Ouden zongen*..., Roel Starmans, leren we kennen als hij op het kale platteland in de regen wacht op een bus. Het voertuig arriveert en hij herkent in de stem van een uitstappende vrouw, die haar kroost vermanend toe-

spreekt, het ‘rauwe gekrijs, de schorre vogelroep’ van zijn jeugdliefde Jantine. De korte ontmoeting roept het verleden in herinnering, dat ons in de rest van het boek ontvouwd wordt. De jeugdjaren worden voor een groot deel beheerst door een vete tussen Roels vader en de aannemer Heslinga. De Starmans hebben een huis van hem gehuurd, maar plotseling wordt de familie de huur opgezegd, waarna Roels vader op milde wijze wraak neemt. De vete wordt door Roel voortgezet in zijn omgang met de kinderen van Heslinga. De kenner van de Anton Wachterromans zal er een echo in kunnen zien van Wachters vete met de (zoon van de) melkboer, zoals hij in *Zo de Ouden zongen*... meer zal herkennen dat uit de wereld van Anton Wachter en Lahringen is geput. Er komen complicaties als Roel liefde opvat voor een meisje uit de Heslingaclan: Jantine, het nichtje van Heslinga en later zelfs een amourette ontwikkelt met Koosje, Heslinga's dochter. Een Romeo en Julia-motief dus: Vestdijk, die zich vaker initiaalgrapjes veroorloofde (vgl. *Victor Slingeland-trilogie:* Victor Slingeland, *S*tan *V*astenou) zal zich in de naamgeving van Roel Starmans en Jantine Schurink hebben laten leiden door de initialen van Romeo en Julia, waarbij de S van de achter-naam dan voor Shakespeare kan staan.

Voor dit verhaal koos Vestdijk als compositievorm het zevenkwadraat en de vraag is: waarom?

Ook al heeft Vestdijk dan niet, zoals Meijsing, in de roman zelf een verklaring gegeven, het ligt voor de hand te veronderstellen dat het handschrift en het schema voor de roman, die in het Letterkundig Museum en Documentatiecentrum in Den Haag be-waard worden, enige informatie zullen bevatten. Misschien nog niet in het handschrift: de benutte bianco bladzijden van een dummy van *Bericht uit het Hiernamaals* en zes dictaatcahiers, waarin rechts de tekst is geschreven en links verbeteringen en aanvullingen, dan toch wel in het schema. Op de achterzijde van een kalenderblad en al gauw ook op de voorzijde, jonglerend rond de gedrukte maandindelingen van het jaar 1957, heeft Vestdijk in telegramstijl en kriebelschrift allerlei notities, verhaalwen-dingen en inhoudsoverzichten gegeven. We vinden er niets over het getal zeven en dat is merkwaardig, omdat er tussen inhoudelijke gegevens wel allerlei invallen en over-wegingen staan over de verhaalstart, het perspectief, optredende personen en hun modellen, enz. Bijvoorbeeld:

> Zoo veel gegevens rondom A.W. romans te gebruiken b.v. Ebbeler?
> Event, beginnen m. ontmoeting bij bus, die Lien Godthelp beschreef (schreeuwen, kinderen)[1.]
> Kan in ik-vorm net als Bruine Vriend. Beter hij-vorm.

De recensies en studies over het werk die me onder ogen kwamen brengen ons ook niet veel verder. Kossmann, Van Doorne, Nijdam, Stroman, Van der Woude en Fens rep-pen met geen woord over de getallensymboliek. Gomperts spreekt terloops zonder toelichting te geven over ‘de discipline van zevenmaal zeven hoofdstukken’ en Wad-man veronderstelt een ‘systematiek die in wezen met het boek zelf niet veel uitstaans schijnt te hebben’. En dat komt me ongeloofwaardig voor bij een auteur die zijn romans in het algemeen getalbewust opzette. Zo telt *De Kellner en de Levenden* twaalf hoofdstukken, toch ook omdat er twaalf ‘levenden’ in voorkomen en *Devijf Roeiers*zal toch ook niet toevallig uit vijf delen bestaan. Jessurun d'Oliveira bedacht *Zo de Ouden zongen*... met een lange studie in het tijdschrift Merlijn. Hij is

de enige die een verklaring nastreeft: de compositie in het zevenkwadraat zou ingegeven kunnen zijn door de zeven beschreven jaren uit het leven van de hoofdpersoon.

Qmdat het ons meteen wat inzicht verschaft in de opbouw van de roman breng ik Roels leeftijd en zijn schoolgaan even in beeld.

Tussen hst. I:1 en het slot van hst. VII:7, die in het heden of recent verleden van de verteller spelen, ligt de opgeroepen jeugdperiode. Roels leven wordt geboekstaafd vanaf de hete zomer in zijn twaalfde jaar tot de koude winter als hij achttien is. Wat opvalt is de tijdverdichting in deel III (bv. 111:4: ‘een half jaar gebeurde er niets’) en de

uitdijing tegen het eind. In deel III ruim twee schooljaren in een deel, terwijl in de drie laatste delen ongeveer een half jaar beschreven wordt, waarbij het aantal bladzijden per deel ook nog aanzienlijk is gegroeid: Jessurun d'Oliveira spreekt van een roman in *peervorm*. Uiteraard zal dit verband houden met het toegenomen belang van het ver-haalgebeuren, de ontwikkelingen in de liefde met Jantine.

Als Jessurun d'Oliveira nu zegt: ‘De zeven hoofdstukken (hij bedoelt delen, dJ) be-slaan ook zeven jaren uit het leven van Roel’ (Merlijn 4, p. 182) vergist hij zich welbe-schouwd een jaar. Er worden wel zeven leeftijdsjaren genoemd, maar de beschreven periode beslaat zes kalenderjaren. Ook het aantal schooljaren dat wordt beschreven is eigenlijk maar zes. Hst. 1:2 speelt kort voor de zomervakantie als Roel nog in klas 6 zit, in 1:3 verblijft hij al in klas 7, waarna de vijf h.b.s.-jaren volgen.

Het curieuze is dat Vestdijk in het schema voor de roman wel met een elfjarige Roel van start is gegaan. Tussen de aantekeningen heeft Vestdijk al een proefbegin gelan-ceerd, dat opent met: 'Ik was elf jaar, toen er twee gebeurtenissen in mijn leven samen-vielen', waarboven hij ter correctie krabbelde: '13 - ouder (hoogste klas lagere school)' In de defmitieve tekst is Roel 12 jaar. Misschien is de in 13 veranderde 11 weer 12 geworden, omdat Vestdijk toch de zeven leeftijdsjaren wilde vasthouden. Hoe het ook zij, het lijkt me onvoldoende reden om op grond van de beschreven periode de zeven-constructie te rechtvaardigen. In dat geval hadden we ook mogen verwachten dat elk levensjaar of klasjaar met een romandeel bedacht was.

We zullen op zoek gaan naar een diepere betekenis van het getal zeven.

We gaan eerst na of het getal zeven verband kan houden met het thema van de roman. Bij het onderzoek naar de betekenis die men aan getallen kan toekennen laat ik de op hemellichamen betrokken symboliek van Babyloniers en Egyptenaren buiten be-schouwing. Ik beperk me tot de bijbelse betekenis, om de voor de hand liggende reden dat *Zo de Ouden zongen*... doortrokken is van bijbelse sfeer: er klinken bijvoorbeeld nogal wat bijbelcitaten op, vooral uit de mond van Roels vriend Wim Paardt, de domineeszoon die 'foetert op kanseltoon' (schema, blad 2).

Het getal zeven in bijbelse zin, op grond van de schepping van hemel en aarde in zeven dagen, het getal van de afronding, de afgesloten periode of hoeveelheid. In de bijbel vinden we talloze voorbeelden waarbij het getal zeven niet letterlijk genomen moet worden, maar waar het de betekenis heeft van 'voldoende' of 'vaak'. Jacob dient zeven jaar om Rachel als bruid te verwerven en als hij bedot wordt met de fletsogige Lea nog eens zeven jaar. Het Joodse volk trekt gedurende zeven dagen elke dag een keer rond de stad Jericho ten einde de muur te laten bezwijken, de zevende dag zelfs zeven maal, waarbij er o.a. zeven priesters opzeven ramshorens blazen. Jezus weet vierduizend mensen te voeden door op wonderbaarlijke wijze zeven broden te vermenigvuldigen, enz.

Sommige voorbeelden zijn zo dominant dat ze in de begrensde situatie zelf symbool kunnen worden. Dat is het geval bij Kain die zeven maal gewroken zal worden bij toegebracht letsel (Gen. 4:15), Lamech zelfs zevenenzeventig maal (Gen. 4:24) en bij Petrus die te horen krijgt dat hij niet zeven maal maar zeventig maal zeven maal dient te vergeven (Matt. 18:22). Het getal zeven neigt er dan toe symbolisch te worden bij wraak en vergeving en functioneert als zodanig onder andere in de literatuur. Ik geef een voorbeeld en kies een paar werken die qua thematiek in de buurt van *Zo de Ouden zongen*... komen en waar Vestdijk aantoonbaar zijn waardering voor heeft uitgespro-ken, zonder daarmee trouwens directe beinvloeding te willen suggereren.

In *De Pleegzoon* van Jacob van Lennep treffen we de Jezuïet Eugenio aan die door de graaf Van Falckestein smadelijk is bejegend. Door het hele boek herinnert Eugenio zijn belager bij elke volgende confrontatie aan de belofte zich zeventig maal zeven maal te zullen wreken:

> Onder het toeslaan duwde hij hem deze woorden toe: '*septuagies septies!*
> *(De Pleegzoon*, p. 48)

Vestdijk waardeerde deze roman, getuige een uitspraak in Theun de Vries' *Hernomen Konfrontatie met S. Vestdijk*:

> Van Lennep las ik als jongen met het grootste plezier. *De Pleegzoon* moet nog ergens tussen mijn boeken staan. Verduiveld amusant, die Jezuïet bijvoorbeeld die er in voorkomt met zijn ‘zeven maal zeven’... (p. 106)

Ook in *Wuthering Heights* van Emily Brontë neemt de wraak een bijzondere plaats in. Vestdijk had grote bewondering voor dit boek, dat op verschillende punten vergeleken kan worden met *Zode Ouden zongen*... Hij wijdde er een studie aan in *De Poolse Ruiter*(blz. 22: ‘het boek blijft een “wonder”.’). Het getal zeven of zeventig maal zeven vinden we er op een cruciale plaats in terug, als Lockwood in een droom de eerwaarde Jabes een vrome toespraak overzonde en vergeving hoort houden (*Wuthering Heights*,

p. 22; zie ook Maarten 't Harts beschouwing over de getallen in Wuthering Heights, *Het eeuwige Moment*, p. 62)

Er is dus enig verband te leggen tussen het getal zeVen en het begrip wraak (en verge-ving). *Zo de Ouden zongen*... is het boek van de wraak. Daarin onderscheidt het zich namelijk van *Romeo en Julia* en andere werken die als thema verliefdheid op iemand van vijandelijke huize hebben. Roel wordt niet toevallig en ongelukkigerwijs verliefd op een meisje dat in een familie is opgenomen waarmee zijn vader in onmin leeft. Hij kiest Jantine niet, maar het geobsedeerd zijn door de Heslinga's dringt hem de liefde op. Zo zet hij de vete van de 'ouden' voort, niet alleen in zijn omgang met de zoon van Heslinga, ook in zijn amoureuze manoeuvres met Jantine.

In dit opzicht vertoont *Zo de Ouden zongen*... nog de meeste overeenkomst met het bijbelverhaal van Simson en Delila en zijn andere Filistijnse favorieten: een door God gestuurde partnerkeuze om een aanleiding voor vergelding te vinden. (Een verhaal trouwens waarin het getal zeven ook opduikt: Simson heeft zeven haarvlechten en wordt gebonden met zeven pezen.)

Als Jantine niet tot de Heslingaclan had behoord was Roels interesse vrij zeker niet eens gewekt (p. 127). Veel bekoorlijks heeft Jantine immers niet te bieden: 'Armen en benen graaiend en maaiend, slecht gecoördineerd als van een spichtige jonge hond,' (p. 127) beweegt ze zich voort en haar uiterlijk opent ook weinig perspectief:

> Dat gezicht was smal, spichtig, zoals ze helemaal spichtig was, de neus leek mij scherp, nogal ver vooruitstekend, maar het opvallendst was de huid: klefbleek, en, men kon het niet anders zeggen, gerimpeld. (...) een gezicht zoals middeleeuwse schilders, Memlinc, Bosch, de mensen zagen, de mensen en de vrouwen. Spits en kierogig, een verdorven begijntje, nooit de zon erbij, en al het bloed besteed aan stigmata van de duivel. Zo ziet men ze daar, bij Bosch, in een glazen ei zitten. (p. 129)

Het had net zo goed iemand anders uit de gehate familie kunnen zijn. Tijdens het schoolbal erkent Roel verliefd te zijn op Jantine en hij realiseert zich dan 'dat het bij een iets andere samenloop, andere leeftijdsverhoudingen, wat minder trappen tussen jongensbenen, evengoed Koosje had kunnen zijn.' (p. 191)

Als Jantine later, na een vaderlijk ingrijpen, de verhouding opschort, wordt Heslinga's dochter Koosje zonder veel problemen eerst bemiddelaarster en dan al gauw plaatsvervangster. De liefde met haar grenst wel heel duidelijk aan haat:

> ... betaalde zij met haar lichaam de schadevergoeding voor het huis, waaruit vijf jaar tevoren mijn ouders waren verdreven. (p. 316)

De erotische acrobatiek met Koosje, die net als het lelijke kind Gratema uit *De vrije Vogelen zijn Kooien* (p. 39) zuur ruikt, ondergaat Roel dan ook niet zonder weerzin. Bij het eerste contact moet hij zelfs al zijn wilskracht verzamelen om niet hals over kop weg te rennen. Hij sluit de ogen dan maar 'en toen ging het beter' (p. 315).

Typerend voor deze ‘gedicteerde liefde(s)’ (p. 237) is ook dat zij vanaf het begin gedo-mineerd worden door ‘handtastelijkheid’. Jantine opent het contact door onverwacht stompen in de rug. Roel spreekt haar voor het eerst aan op de gang in de school en dreigt haar dan spelenderwijs te slaan. Later als de liefde zeer reële vormen aanneemt, is zij voortdurend sadistisch getint. Ook de stoeipartijen met Koosje zijn agressiefseksueel geladen:

> ... zich een praktijk ontwikkeld had, die zich technisch laat omschrijven als weder-kerige mishandeling niet uitsluitend ten dienste van de liefde. (p. 331)

Als de liefde hier en daar overhelt naar haat of zelfs een produkt van haat is, valt het te begrijpen dat ze er op gericht is de ander pijn te doen.

Zo de Ouden zongen... is het boek van de wraak, van liefde en haat en in dat opzicht

heeft het getal zeven dat in bijbelse zin verbonden kan worden met wraak een duidelij-ke functie.

Maar er is meer. Zoals we zagen heeft Vestdijk in het schema voor de roman al een start geprobeerd: ‘Ik was dertien jaar - hoogste klas lagere school - toen er twee gebeurtenis-sen in mijn leven samenvielen.’

Dit begin vinden we terug in een dictaatcahier, maar de eerste twee bladzijden zijn dan doorgehaald, tot ‘Mijn beroep noopt mij...’, zoals iets gewijzigd de defmitieve opening luidt. Compositorisch gezien is het misschien beter om niet met de jeugdherinnering te beginnen, maar eerst de verteller in zijn huidige situatie te introduceren, zodat de jeugdherinnering ingebed ligt tussen het begin- en het slothoofdstuk. Een andere reden voor de wijziging komen we op het spoor als we er op letten waarom Vestdijk ons voor die introductie voert naar een bushalte in de regen op het platteland.

De oudere Roel Starmans is getrouwd en heeft twee kinderen. Over zijn huwelijk worden we verder niet geïnformeerd, evenmin als over zijn werk. Een inspectiereis heeft hem op de vochtige plaats bij de bushalte doen belanden. Gelukkig is hij niet:

> ... moet men ook tevreden zijn, zo al niet met zijn bestaan, dan toch over zichzelf, en dat was ik helemaal niet. Ik ben niet graag alleen met mijzelf; (...) ik heb toch altijd het gevoel, dat ik het best schuil kan gaan tussen mijn medemensen. (p. 8)

Wachtend bij de halte bevindt hij zich in ‘een plat land’, ‘geen bomen’, ‘de weilanden zonder vee of sloten’, ‘drassig groen van kleur’. ‘Er stond niemand, er kwam niemand, en er was geen verkeer’, terwijl de ‘vaart vol vals donker licht (was)’. Over dit lege land een striemende regen. Een troosteloos decor, waarbij de gemoedsgesteldheid van de verhaalfiguur duidelijk correspondeert met de tekening van de ruimte, zoals het nar-ratologische boekje dat ordonneert. Maar de beschrijving van het landschap is zo vol somberheid, dat men ook onwillekeurig denkt aan het begin van het bijbelboek Genesis: ‘De aarde nu was woest en ledig, de duisternis lag op de vloed...’ (Gen. 1:2)

De chaos van voor de Schepping, die God verbreekt door scheppend te spreken. Ook in deze plattelandsleegheid klinkt een stem: ‘Toen hoorde ik de stem.’ (p. 9)

Het leven van Starmans is donker, ongeordend, met weinig uitzicht. De korte ontmoeting bij de bushalte herinnert hem aan een periode in zijn leven toen hij gelukkiger was. De stem van zijn jeugdliefde brengt het proces op gang en een maand later gaat hij dat verleden gestalte geven op papier. Hij schept zich vanuit het onbevredigende heden het paradijs van de jeugd, roept het verleden op om de gemiste kans te reconstrueren en te becommentariëren. Starmans als schrijver, als schepper: als we hst. 1:1 in dit licht zien, krijgt de zevencompositie ineens meer inhoud. Zoals God de wereld in zeven dagen schiep, schept Starmans zijn paradijs in zeven delen. De eerste scheppingsdaad in het bijbelverhaal is het brengen van licht en daarmee de scheiding tussen dag en nacht. Zo brengt ons na het duister, de regen, het ongeluk van hst. 1:1, hst. 1:2 het licht, de zon, het geluk van de lange leeszomer in de warme tuinen van het nieuwe huis.

De parallellie met het scheppingsverhaal gaat niet zo ver, dat de andere scheppingsda-den in de diverse delen een rol spelen: in deel Vgeen dominante vissen en vogels, enz., maar er zijn andere overeenkomsten.

In een roman waarin de scheppingsmythe een belangrijke rol speelt, verwacht men in de lokatie wel enige paradijselijke herkenningspunten. Temeer, daar het paradijs een bekende metafoor is bij verheerlijking van de jeugd(liefde): Nol Rieske en Trix Cuperus bijvoorbeeld leren elkaar dansend in *Dekoperen Tuin* kennen, op 'heilige grond' en het is duidelijk dat het Weulnerdamse park hier vergeleken wordt met het paradijs. In *Zo de Ouden zongen*... vinden we in de delen waarin de liefde met Jantine zich ontwikkelt (deel IV-VII), geen aanleiding in de lokatie paradijsverwijzingen te zien. De romance van Jantine en Roel begint tijdens het schoolfeest met bal (vgl. de *Anton Wachterromans* of *Romeo en Julia*). Ze fietsen veel samen, scharrelen in stegen of beoefenen de 'horizontale dans' (p. 222) in de weilanden rond de boerderij, allemaal plaatsen die niet noodzakelijk aan het paradijs doen denken.

Tuinen die we als het symbool van het paradijs kunnen zien komen wel voor in de

eerste drie delen. De familie Starmans heeft een nieuw huis betrokken, dat ze huren van de aannemer Heslinga en Roel geniet er het ongestoorde geluk van een zomer in de nieuwe tuin:

> De zomermaanden in dat nieuwe huis bracht ik in de tuin door, of in de beide tuinen (...) Het werd voormij een heerlijke leeszomer vooral, met pijn aan de ogen van het kokende witte licht, een soort beschaafd kamperen op een hete, dorrende grond, waarop nog niets groeide hoger dan een halve meter. (p. 15)

Als Heslinga het huis verkoopt aan de Bronners en Starmans de huur opzegt, kunnen we dat zien als de verdrijving uit het paradijs.

> Dit onverwachte opzeggen van de huur leek mij iets onbestaanbaars, en het verla-ten van het mooie vooruitspringende huis met de amper verdwenen verflucht een ramp die wij nooit te boven zouden komen. (p. 24)

In deel II: 'De Muur' vinden we Roel in verschillende situaties waarin hij, als verstote-ne uit een paradijs, probeert een glimp op te vangen van wat er gebeurt in de ommuur-de tuin van de familie Bronners. Roels vriend, de domineeszoon Wim Paardt, woont er dicht bij en vanaf de muur of vanaf het dak van de pastorie bespioneert Roel de Bronners in de 'verboden' tuin. Op een dag volgt hij er zelfs een scharrelpartij van de zoon des huizes met Heslinga's dochter Koosje.

In hetzelfde deel vinden we nog een tuin: de schepping van de zonderling Edelwijt, een lusthof 'die zich in alle richtingen scheen uit te breiden', met kronkelpaadjes, majesteitelijke boomgroepen, fonteintjes, vogelkooien, prieeltjes, namaakruïne, enz. 'Dit wonder van horticultuur' (p. 50) speelt verder geen enkele rol in het werk en lijkt als functie te hebben de spiegeling van een ideaalsituatie.

In een verhaal dat op de scheppingsmythe is gebaseerd, zullen we niet alleen in de lokatie, maar ook in de optredende personen parallellen met het paradijsverhaal kunnen signaleren.

Werd het geluk in de hof van Eden verstoord doordat de duivel via de slang Eva wist te verleiden, in *Zode Ouden zongen*... ontmoeten we de duivel in de gedaante van Heslinga. Door de manipulaties van de aannemer wordt het geluk van de Starmans in het nieuwe huis verbroken en wordt er zelfs een aanslag op de gezondheid van Roels moeder gepleegd. Hij en zijn familie zijn er ook de oorzaak van dat de liefde tussen Roel en Jantine geen kans van slagen heeft: door roddel (Abram), klachten waardoor Jantine van school wordt genomen (Heslinga) en uiteindelijk definitief door verraad, als Koosje haar omgang met Roel aan Jantine verklapt.

De Heslinga's vormen een merkwaardige familie, 'een familie met rouwranden' (p. 25). De opperduivel Heslinga, aannemer, huisjesmelker, grondspeculant, gaat intrigerend en lagen spannend rond door het stadje, lopend 'alsof hij spataderen had: slepend, sjouwerig, ouwelijk schommelend' (p. 14).

Zijn vrouw sterft en dan neemt hij weldra een blijmoedige Rotterdamse dame in huis, die hij naar men zegt in een café heeft opgedoken. Er zijn zeven kinderen, waaronder Piet, die onder het zingen van vaderlandse liederen, onanerend door de

straten mar-cheert, Abram, de zwijgzame klasgenoot van Roel, en Koosje, alom gevreesd omdat ze jongens ‘met feilloos anatomisch inzicht’ op kwetsbare plaatsen weet te schoppen (in haar traptechniek vergelijkbaar met Trix Cuperus uit *De koperen Tuin*).

De familie woont aan een morsig grachtje, grenzend aan een achterbuurt, waar het water vol rottenis is: ‘met een vlies er over, koolstronken erin’, een buurt die getekend wordt als de onderwereld, de hel. Als kind is Roel er al eens geweest om het wonder van de dronken, vloekende en rokken opwerpende vrouw te aanschouwen: ‘een soort Marat-figuur met een vieze doek om haar hoofd’ (p. 61). Een dreigende wereld vol onheil, ‘met op iedere drempel een moddervette vrouw, leunend tegen een deurpost’, gele honden met uitstekende ribben en een kwijlende imbeciel die kinderen achter-volgt.

Koosje als duivelin wordt vaak vergeleken met een slang, die als ‘het listigste van alle

dieren des velds' (Gen. 3:1) het paradijs onveilig maakte. Als een opgerichte slang benadert ze het slachtoffer:

> en ze kwam met kleine schokjes, die zich van haar hoofd over haar gehele ingeba-kerde lichaam voortplantten, op mij af (p. 309)

Ouderlijk huis van Vestdijk foto Harm de Jonge

De duivel als vrouw die door verlokking haar slachtoffer tracht te verleiden en ten onder te brengen. Als Roel zijn verdriet om Jantine bij haar probeert te vergeten en tijdens het liefdesspel de 'infernale grijnslach' duldt, probeert zij hem steeds dichter bij haar huis te krijgen. Eerst scharrelen ze bij de muur rond Heslinga's terrein, daarna gaan ze erover en pionieren onder een dekkleed en tenslotte vrijen ze zelfs een keer in de huiskamer als de aannemer afwezig is. Roel ondergaat het als een afdaling in de hel:

> Van de weerklank van mijn afdaling in de hel der Heslinga's - ik zeg niet: van Koosje - herinner ik mij twee voorvallen. (p. 321)

Koosje introduceert allerlei variëteiten in het liefdesspel als sadisme en exhibitionis-me en Roel weet dat het einddoel van dit alles de vernietiging is (p. 332).

De duivel in de gedaante van een vrouw komt natuurlijk meer voor in de literatuur. Bij Vestdijk vinden we in *De Kluizenaar en de Duivel* een voorbeeld, waar we ook een aardige karakteristiek van zo'n courtisane krijgen: ze draagt meestal zware sleepge-waden (om de bokspoten te verbergen!), verspreidt een bittere geur, rammelt met roestige sleutels, heeft een witte huik om het hoofd, is verder vooral in rood fluweel of zijde gekleed en vertoont een rood gezicht met in de ogen de blik van een roofdier. De meeste kenmerken vinden we in Koosjes uitmonstering terug, zij het dat in haar kleding zwart bont overheerst. De kwaadaardige zwarte ogen van Koosje worden veel-vuldig gememoreerd. Zij is omwaasd door de geur van een ordinair parfum en als dat ontbreekt ruikt ze zuur, houdt het hoofd gedekt en verstopt haar handen steeds in een zwarte mof (om de duivelskenmerken verborgen te houden).

In de literatuur is het vrij gebruikelijk om de slechterik in zwart te schilderen. In de

twee werken die eerder ter sprake kwamen wordt pater Eugenio bijvoorbeeld als ‘zwarte vos’ omschreven (*De Pleegzoon* II, p. 199) en Heathcliff donker gekarakteri-seerd met zwart haar en zwarte ogen (bv. *Wuthering Heights*, p. 178). De tegenstelling tussen hel en hemel, duivel en engel, kwaad en zuiverheid wordt in *Zo de Ouden zongen*... wel heel nadrukkelijk en consequent in kleur aangezet: zwart voor de donkere helft van de schepping, de tegenpool van God, wit voor alles wat de andere kant vertegenwoordigt.

Een paar voorbeelden uit de ‘zwarte, achterbakse familie met rouwranden’ (p. 25): Heslinga zelf heeft ‘doffe, zwarte ogen’ (p. 14), zwart haar, draagt zelfs op de heetste zomerdagen een zwarte overjas (p. 83) en een zwarte hoed (p. 36). Op het schoolfeest vertoont hij zich in een ‘stijf zwart pak’ (p. 116). Koosje heeft ‘woedende zwarte ogen’ (p. 34; ook: p. 15, 17, 68, 72), is over het algemeen ‘zwart van boosheid’ (p. 59), beschikt over ‘lange zwarte kousebenen’ (p. 65) en draagt zwarte kleding (p. 309). Abram dekt het hoofd met een zwarte pet (p. 235), zit op school naast Roel in een pak ‘als van zwartgeverfd bordpapier’ (p. 21). Hij verspreidt een ‘zwarte, naargeestige geur’ (p. 58) en kiest voor zijn wraakoefeningen zelfs zwarte middelen: hij keert zijn inktpot om over Roels boek (p. 93).

In het ‘moeras van deze rotfamilie’ bloeit Roels liefde met Jantine op. Iets van het duivelse is ook op haar overgegaan: ze wordt in het begin beschreven als een heksachtig wezen dat oogt als de gedrochten die Bosch in een glazen ei schilderde, maar zij is toch vooral wit: ‘een witte muis in de familie van zwarte ratten’ (p. 128) of zoals Shakespeare Juliet typeert ‘a snowy dove trooping with crows’. Zoals veel vrouwen in aan-beden situatie bij Vestdijk, is zij bleek van huid en lichtblond. Zij heeft bleekblauwe ogen. Bij de eerste confrontatie met Roel op de gang in de school draagt ze een wit bloesje en op het schoolfeest danst ze met Roel in een blauw balkleedje: wit en blauw, de Mariakleuren die we vaker bij Vestdijks vrouwen aantreffen.

Behalve Jantine zijn er nog twee vrouwen in de zwarte Heslinga-familie opgenomen die van buiten komen en op wie de vloek niet rust. Mevrouw Grootjes, de uitbundige Rotterdamse die als levenslustige tweede vrouw van Heslinga opschudding in het stadje brengt, heeft ‘glanzende blauwe ogen’ (p. 98), is blond van haar en zelfs uitgerust met een blond snorretje. Ook haar opvolgster, tante Engeltje (let op de naam!) is wit: de ‘witharige nicht’ (p. 236). De moeder van Wim Paardt voegt zich in deze rij. Ze regeert haar gezin met ‘trage gebaren van haar witte handen, zoals zij ook voor de rest helemaal wit was, tot het haar toe.’ (p. 42).

Een bijzondere plaats in de roman neemt Roels vriend Wim Paardt in. Hij is een verstandige, rustige, zelfverzekerde jongen, met af en toe een bui van springerigheid en jolige rijmlust, die respect afdwingt bij leerlingen en leraren. Hij doet denken aan Philip Corvage uit *Ivoren Wachters* of Max Mees uit de *Anton Wachterromans*. Hij is witharig, inclusief de wenkbrauwen en wordt vaak vergeleken met een ram of een lam:

> Niet alleen door die witte kleur had Wim Paardt verbazend veel weg van een lam, later van een aankomende ram, met iets stotends in zijn bewegingen. (p. 42)

Gezien zijn geloofsnonchalance en uitbundig scharrelgedrag kunnen we er moeilijk een verwijzing naar het lam Gods in zien. Misschien is Paardt astrologisch gezien een ram. Dat hij de zoon van een predikant is zal geen toeval zijn. Hij heeft grote bijbelkennis en etaleert die. Als hij bijvoorbeeld met Roel bij de Bronners op de muur zit heeft hij geen enkele moeite een vergelijking met de bestorming van de muren rond Jericho te vinden. Dat brengt een oudtestamentische sfeer in de roman die aansluit bij de scheppingsmythe. Op de achtergrond kan meegespeeld hebben het feit dat in de werken die in de periferie van *Zo de Ouden zongen*... cirkelen, ook geestelijken figureren. In *Romeo en Julia* is pater Lorenzo de middelaar. Wim Paardt vervult een soortgelijke rol waar hij als adviseur en susser Roels gedrag relativerend corrigeert. In *De Pleegzoon*treedt dominee Raesfelt op, die zijn uitspraken ook graag vergezeld laat gaan van bijbelcitaten.

Een vertrouwde manoeuvre van een auteur die het verleden wil oproepen, is de overgang in te leiden door een parallel lopende zintuiglijke ervaring. Bekend is de geur- of

smaakgewaarwording die het verleden oproept, toen een identieke indruk werd opgedaan: bijvoorbeeld het beroemde in thee gesopte madeleinekoekje van Proust, de paarse bonbons die Huysmans' hoofdpersoon uit *A Rebours*losbandigheden uit viru-lentere tijden in herinnering brengen of bij Vestdijk de geur van koolzaad, de stoom van een locomotief die Anton Wachter terugvoeren naar Ina Damman. In *Zo de Ouden zongen*... wordt het verleden ontsloten door een auditieve indruk: de krijsstem van Jantine. Zonder die stem zou Starmans haar bij de bushalte niet eens herkend hebben. Zoals vaker bij Vestdijk[2.] wordt zo'n gegeven verheven tot motief dat leidend werkt door de hele roman. De stem en alles wat daar mee te maken heeft spelen bij de karakterisering van de hoofdpersonen in *Zo de Ouden zongen*... steeds weer een rol. (Ook de titel van de roman verwijst er naar.)

Uiteraard worden we regelmatig herinnerd aan Jantines kenmerkende stemgeluid:

> ... ik hoorde alleen dat rauwe geschreeuw, (...) dat hoogst onbeschaafde gegier en gekrijs
> ... was er dan niets anders te zien dan een wirwar van vier of vijf kleine blonde meisjes, (...) en in hun midden was dan die muil, dat gat, dat zo erg hoorbare gat (p. 125)

Niet alleen is Jantine de producente van schorre vogelkreten, zij demonstreert ook een bijzondere taalbouw, vol aantrekkelijke ongrammaticaliteiten. Van dit alles valt bij voortduring te genieten, want ze is zeer spraakzaam: '... en praatte zij, en dat deed ze praktisch altijd' (p. 220). Roel identificeert zich met de geliefde en is gelukkig als hij zelf ook schor is:

> en ik weet nog hoe ontroerd ik was, toen ik op een late oktoberdag mijn stem had verloren door verkoudheid, en in mijn schorheid een vleug meende te ontwaren van Jantines stem (p. 262)

Als hij later na het verbreken van de betrekkingen ziek wordt en met koortsen te bed ligt is het ook geen toeval, dat de ziekte hem treft in zijn stemapparaat: van onbegrijpelijke kreten in koortsdromen tot stomheid (p. 267: 'vernietigd stemgeluid').

Ook de andere verhaalfiguren worden nadrukkelijk in hun stem of taalgebruik gekarakteriseerd. Abram is zwijgzaam, Wim Paardt krachtig van stem en verbaal begaafd: variërend van het orakelen in bijbeltaal tot het puberaal opdreunen van eindeloze rijmpjes. De logé Delteil heeft 'een prettige stem, helder, beschaafd' en een aanbidder van Jantine, Jelle Spiekstra 'sprak wat hortend, als hij een oud spraakgebrek te over-winnen had.' (p. 146) Als Roel Jelle meent te moeten bestraffen omdat deze Jantine in de steek laat, concentreert de afstraffing zich op het stemapparaat. Hij slaat hem drie tanden uit, zodat Jelle nog gaat slissen ook. Het uitbundigst wordt het stemgeluid van mevrouw Grootjes beschreven, 'dat prachtig vibrerende stemgeluid, dat klankrijk en integer gekoer' (p. 114), 'waarmee steden te veroveren waren, vestingbruggen tot neerlaten te brengen' (p. 100). Vestdijk neemt er rustig een halve bladzijde voor om dat geluid tot in details te beschrijven:

> ... een geluid (dat) zo klankrijk was als een klok, zo krachtig en enthousiast als een herautstrompet, en daarbij vol emotionele trillingen, gonzingen,

> bijna snikkende boventonen, die mij buitengewoon aantrekkelijk voorkwamen, alsof daar een heel mooi lied ten beste werd gegeven, dat dan wonderlijk genoeg alleen maar gewoon spreken bleek te zijn. Dit georgel en gegorgel..., enz. (p. 99)

De duidelijkste stemkarakteristieken vinden we onder de witte personen. De zwarte zijn voor de hand liggend wat nurks sprekend of zeer zwijgzaam (Abram) of cynisch spottend (Koosje). Het motief van de stem staat natuurlijk in relatie met de opening: het dominante herkenningsteken van Jantine, maar in het kader van dit artikel is het duidelijk, dat de stem ook een welgekozen motief is in de opzet als scheppingsmythe: Genesis 1: ‘En God zeide... en het was alzo.’

Zo de Ouden zongen... is een boeiend verslag van een jeugdliefde. Het is ook een sterk erotisch geladen roman, waarin de uitingen van het driftleven verhuld worden weer-gegeven, maar toch dusdanig openhartig dat in 1965 een recensent kon spreken van 'een moeras, waaruit giftige dampen opstijeen.' (Trouw, 6-11 -'65) Op de ontleedtafel vertoont de roman een knappe constructie.[3.] De scheppingsmythe staat centraal in de opzet, geeft de hoofdverklaring voor de zevencompositie, met als uitvloeisel daarvan veel verwijzingen naar het Oude Testament, zo dicht tegen de Bijbel leunend, dat Starmans als schepper soms ook oudtestamentische taal bezigt. Als hij de afloop van de liefde in het slot evalueert, vinden we passages die uit de pen van een bijbelstilist zouden kunnen zijn gevloeid:

> Want het is niet waar, dat scheiding altijd de liefde beproeft en loutert en versterkt. Sommige mensen moeten bij elkaar blijven, als het kan van uur tot uur, en zij zullen niet vermoeid van elkaar raken, want hun liefde is een heilig bindmiddel, waarbij gerust het lichaam in het middelpunt mag staan. (p. 340)

In dit artikel hebben we onze aandacht vooral gericht op de bijbelse symboliek, wat niet uitsluit dat er ook astrologisch nog wel iets over het getal zeven te zeggen zal zijn. En vanuit muzikaal oogpunt gezien? Als Starmans na de ontmoeting met Jantine in de bus plaats neemt, vindt hij daar een door de kinderen vergeten mondharmonika. Met het muziekinstrumentje in zijn hand blijft hij achter en overschrijdt hij de drempel naar de jeugd. Waarom het achtergelaten speeltuig een *mond*instrument is zal duidelijk zijn. En waarom is het een muziekinstrument en geen voertuigje of Legobouwseltje?

Meijsing gaf het antwoord al:

> In ieder geval betekent de zeven (...) ook de trap(s)gewijze overgang in een andere wereld, als bij het septiemakkoord, en tenslotte is de septiem de gemoedsuitdrukking voor modulatie in het algemeen, dat wil zeggen het verplaatst worden in een andere, nieuwsoortige en betere wereld.

Verantwoording:

Ik heb voor dit artikel gebruik gemaakt van de 2e druk van Zo de Ouden zongen... De totale verteltijd beslaat daarin 319 gedrukte bladzijden. Om tot het gewenste aantal van 7x7x7 343 te komen, is er in het begin en tussen de delen wat met bladzijden wit gemanipuleerd en uiteraard zal er ook bij het zetten naar toegewerkt zijn. De aardige gedachte om de zevensymboliek voort te zetten in de vormgeving is bij de herdruk in de Verzamelde Romans niet opgevolgd of niet opgemerkt. Zo de Ouden zongen... heeft in deze herdruk 271 blz. Zo de Ouden zongen... hoort thuis in de reeks autobiografische romans. Vestdijk sprak van een soort parallel-Anton Wachterroman (zie Vissers biografie, biz. 488). Vestdijk Sr. had in Harlingen een conflict met een aannemer, zoals in Zo de Ouden zongen... beschreven. Het ouderlijk huis van Vestdijk (met de erker; zie foto) is in het boek duidelijk te herkennen. Het boerenmeisje Ine Schurer stond model voor Jantine. Mijn collega Johannes

3. Compositiezaken die geen verband houden met de zevenconstructie heb ik hier buiten beschouwing gelaten, bv. de opmerkelijke dwarsverbindingen tussen de corresponderende hoofdstukken van de verschillende delen.

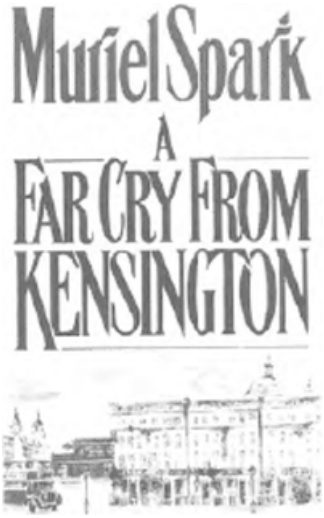
Hoogeboom las een werkversie van dit artikel en behoedde me voor een aantal ontsporingen.

Literatuur waarnaar verwezen wordt:
Emily Bronte, Woeste Hoogten, Wageningen 1978.
H.A. Gomperts, Intenties II, Amsterdam 1981.
Maarten't Hart, Het eeuwige Moment, Amsterdam 1983.
Joyce & Co., Cecilia, Amsterdam 1986.
Jacob van Lennep, De Pleegzoon, Rotterdam 1860.
Simon Vestdijk, De vrije Vogel en zijn Kooien, 's-Gravenhage, z.j. 3e druk.
Simon Vestdijk, De Poolse Ruiter, Amsterdam 1976.
Hans Visser, Simon Vestdijk Een schrijversleven, Utrecht 1987.

Eindnoten:

1. Ik vermoed dat er staat Lien Godthelp. Het handschrift van Vestdijk in het schema is niet gemakkelijk leesbaar. Bovendien had hij de gewoonte na verwerking de gegevens door te strepen. Tot de vriendenkring van Vestdijk behoorde Henk Godthelp, wiens vrouw inderdaad Lien heette, zoals Visser me meedeelde.
2. Gomperts wees er een paar aan, bv. het motief van de hand in De vijf Roeiers en dat van de mond in Ivoren Wachters. Zie Intenties, deel 2, p. 29 e.v.

James Brockway
Een verleden vol leven
Over de jongste roman van Muriel Spark



‘Ik geloof, dat wat ik het meest bewonder,’ zei de romanschrijfster Fay Weldon, toen zij onlangs bezig was titels uit te kiezen voor een denkbeeldig verblijf op een onbewoond eiland, ‘stilisten zijn, mensen die taal hanteren op een bewonderenswaardige wijze. En een robuust verhaal. En morele inhoud. En energie.’ Vreemd genoeg stond er geen roman van Muriel Spark op haar lijst.

Erzijn lezers en recensenten - en niet alleen in Nederland - die zich na het lezen van een roman van Spark in een staat van verwarring bevinden. Waarover ging het eigenlijk? Wat wil ze? Waar wil ze heen? Van een plot was wel sprake. De moraal speelde ook een rol. Er was energie volop. (De nieuwe roman *A Far Cry From Kensington* is haar achttiende.) Maar waarover gaat deze roman dan eigenlijK? Het antwoord luidt: over stijl. Stijl. Niet slechts in de unieke wijze waarop Spark met woorden omgaat, dus niet alleen maar háár stijl, maar stijl in alles en vooral in haar kijk op het leven, stijl in haar levensbeschouwing, stijl in de gehele conceptie en opzet van de roman - (Spark schrijft ook gedichten.)

Stijl hebben vereist de discipline, de moed om duidelijk en gedecideerd een keus te doen op allerlei gebieden. Veel elementen in Sparks stijl, in haar *attaque*, zijn zeer gedecideerd. Ik vermoed dat een duidelijke keuze maken zelfs iets te maken heeft met haar godsdienstige overtuiging. In de loop van de jaren vijftig is zij tot het rooms-ka-tholieke geloof bekeerd, maar zij heeft daar een eigen visie op. Stijl betekent leven, werken, oordelen vellen volgens bepaalde regels. In deze nieuwe roman laat Spark haar hoofdfiguur Mrs. Hawkins, een nog jonge vrouw van een immense omvang het volgende over zichzelf loslaten: ‘I enjoy a puritanical and moralistic nature; it is my happy element to judge between right and wrong, regardless of what I might actually do.’ Het is moeilijk zo'n uitlating niet op de auteur zelf te betrekken.

Waarover gaat dan deze roman met de nostalgische titel, waarin zij weer is teruggekeerd in het Londen van weleer? Het gaat over vele dingen, maar in de eerste plaats over stijl in menselijk gedrag. Er zijn dingen die je doet en dingen die je laat. In dit verhaal doet de literator Hector Bartlett de dingen die je laat: hij schrijft een abominabel aanstellerig en ongenietbaar proza, hij parasiteert op een bekende

schrijfster, die hem als auteur moet pousseren, en om zijn verbeten tegenstander Mrs. Hawkins te benadelen, manipuleert hij een weerloze Poolse naaister op allerlei manieren (door middel van seks, anonieme brieven, hocus-pocus en chantage) totdat de vrouw zelfmoord pleegt. De 'misdaad' waarvoor Bartlett Mrs. Hawkins wil straffen was een belediging, hij werd een 'pisseur de copie' genoemd. Zij volhardt in haar wraakzucht uit stilistische en morele overtuiging. Volgens haar - zij werkt voor een uitgever - is Bartlett een van de 'more viperish and base examples of literary hackdom'. In het oeuvre van Spark is de duivel vaak in het donker actief en in deze roman verricht Bartlett zijn werk voor hem. Hij blijft echter aldoor op de achtergrond.

Dit thema betekent geenszins dat *A Far Cry From Kensington* een sombere roman is. Zoals altijd bij Spark is de stemming steeds opgewekt, levendig, geestig en vol 'spirit'. De tijd en plaats van de handeling zijn hetzelfde als in de eerste succesromans waarmee Spark furore maakt - *Memento Mori, The Ballad of Peckhan Rye, The Bachelors, The Girls of Slender Means*. Dat waren de boeken uit de periode vóór het vertrek van de auteur, eerst naar New York en daarna naar Rome, waar zij nu nog woont.

In *Loitering with Intent*van zeven jaar geleden, was de handeling ook in de jaren vijftig in Londen gesitueerd, tot grote tevredenheid van velen van haar lezers en besprekers. De romans *The Takeover* (1916) en *Territorial Rights* (1979), waarin het verhaal, met een internationale rolbezetting, zich respectievelijk in Toscane en Venetië afspeelt, leken mij niet onder te doen voor de 'Londense' romans. In deze romans mist men

inderdaad een zekere Britse ‘cosiness’ - meer precies geformuleerd: een sfeer waarin Spark haar eigen visie geeft op situaties en mensen die voor de lezer makkelijk herkenbaar zijn.

In *A Far Cry From Kensington* noemt Spark die dagen ‘those days of pounds, shillings and pence’. Haar Londen is een stad waar mensen op kamers wonen en een stad van uitgevers - zij werkte zelf in die dagen, voor dat ze befaamd werd, bij een uitgeverij. In de eerste hoofdstukken schept zij een amusant, nostalgisch beeld van beide werelden. Spark heeft altijd oog gehad voor de eigenaardige trekken van mensen en in het bijzonder voor al die kleine sluwigheden waarmee zij een weg door het leven probeert te slaan. Zij vindt ook voor haar figuren steeds weer het juiste - ietsje overdreven en daarom zo effectieve - woord en zoals de pensionhoudster Milly in deze roman, weet ze hoe je alles kan doen leven door ‘a chance descriptive detail in the right place’.

Over deze Milly, die liever niet wil toegeven dat zij kamers verhuurt, schrijft Spark: ‘she always mixed tea with maxims’. Over de Poolse naaister Wanda Podolak, illegaal in Londen, wordt gezegd dat haar ‘capacity for suffering verged on *rapacity*.’ Over Kate Parker, een verpleegster voor wie bacillen ‘the work of the devil’ zijn, schrijft Spark dat ‘she seemed to give off *vibrations of vigour*’. Met betrekking tot haarzelf heeft Mrs. Hawkins het over ‘my buxom bulk’ - háár eigenaardigheid bestaat uit heel dik zijn, waardoor zij bij iedereen vertrouwen wekt en nooit met haar voornaam wordt aangesproken. ‘I was Mrs. Hawkins’ klinkt met ‘pisseur de copie’ en ‘a far cry’ door de roman als een *Leitmotiv*- dit is kenmerkend voor de wijze waarop Spark met woorden omgaat. Er zit iets kernachtigs en indringends in woorden die emblematisch worden toegepast.

Niet slechts in het pension, maar ook in de wereld van de uitgevers wekt Mrs. Hawkins vertrouwen. ‘Neem dit manuscript mee en zeg me of het een best-sellerzal worden. Wij hebben een paar best-sellers hard nodig,’ zegt haar eerste werkgever tegen haar, alhoewel adviseren niet tot haar taak behoort. Maar deze, overigens aardige, man handelt niet verstandig. Hij neemt literaire adviseurs in dienst, die volgens Mrs. Hawkins ‘mostly young men of good family and no brains’ zijn. Hij komt ook in de gevangenis terecht wegens fraude en valsheid in geschrifte.

De directeur Tooley van de grote uitgeverij waar Mrs. Hawkins later een baan krijgt, is ook een rare vogel. Hij gelooft in de pseudo-wetenschap ‘Radionics’. Hierdoor kunnen mensen hun gezondheid en toekomst beïnvloeden door de of andere hocus-pocus met een Zwarte Doos. Volgens Tooley kunnen alle ziekten genezen worden door een combinatie van een vegetarisch dieet en Radionics. Maar het gebruik van de befaamde Zwarte Doos leidt niet tot de genezing, maar tot de dood van de arme Wanda Podolak. Ziedaar de uitspraak van Spark over deze vorm van ketterij en bijgeloof. Zij is echter eerlijk. Zij laat de rooms-katholieke gelovige Mrs. Hawkins zich afvragen: ‘Was it any more mad than my compulsive “Hail Mary's” at 12 o'clock noon?’ Zij zet dus een vraagteken bij de gebruiken van het eigen geloof.

Er zit veel meer in deze roman. Er is ook nog een ander *Leitmotiv:* Mrs. Hawkins heeft de komische gewoonte om iedereen lukraak raad te geven over alle aspecten van het leven. Onder andere over trouwen, over schrijven (‘Write privaiely, not publicly; without fear of timidity’), over naar Parijs gaan, over afslanken. Afslanken lukt haar ook, zodat ze niet meer met ‘Mrs. Hawkins’ maar met ‘Nancy’ wordt aangesproken en hertrouwt.

Mrs. Hawkins komt achter de identiteit van de schrijver van de anonieme brieven die, samen met de Zwarte Doos, tot de zelfmoord van de arme Wanda leidden. Dertig jaar later komt zij ook Hector Bartlett weer tegen... in een restaurant in Italië, en dan kan zij de verleiding niet weerstaan hem voor de laatste keer een 'pisseur de copie' te noemen. Het is duidelijk wat deze literator voor Mrs. Hawkins (en Muriel Spark) onuitstaanbaar maakte. Het ontbrak hem in alle opzichten aan stijl.

Muriel Spark, A Far Cry From Kensington, Constable, Londen, 1988, 189 blz.

James Brockway
Over de moeder van Frankenstein
Kritische biografie van Mary Wollstonecraft Shelley door Muriel Spark

Voordat zij haar weg naar de roman vond, heeft Muriel Spark verschillende werken over bekende auteurs geschreven. Tegenover de titelpagina van haar eerste roman *The Comforters*van 1957 staat een lijst van zulke uitgaven waarin wij lezen: *John Masefield* (vroeger Poet Laureate van Engeland) - *A Study; Emily Brontë: Life and Work* (samen met de dichter Derek Stanford geschreven) en *Child of Light - (a critical biography of Mary Shelley)*. Zij was ook redactrice van boeken met de brieven van de zusters Brontë en gedichten van Emily Brontë en, alweer samen met Stanford, van een boek over William Wordsworth en de brieven van Mary Shelley. Dat stelt vrij veel werk voor op het gebied van literaire studies van de hand van iemand die daarna met veel succes aan achttien romans, vele korte verhalen en ook gedichten het licht heeft doen zien.

Met maar één uitzondering - het boek over Masefield - laten de bovengenoemde titels een toespitsen op de literatuur van de eerste helft van de vorige eeuw zien. Nu, zevenendertig jaar na het verschijnen van de eerste editie, heeft de nieuwe uitgever Constable, van haar werk een herziene uitgave van haar boek *Child of Light* op de markt gebracht, dat nu verschijnt als *Mary Shelley*. Mary was niet alleen maar de dochter van twee beroemde vrijdenkers uit de dagen van de Franse Revolutie en vrouw van die ‘engelachtige’ dichter Percy Bysshe Shelley, maar ook, om Muriel Spark te citeren, ‘a professional writer of lasting fame’, auteur van verschillende andere boeken naast haar wereldberoemde meesterwerk *Frankenstein* (1818), geschreven toen zij maar achttien was.

Muriel Spark heeft haar studie herzien, onder andere op basis van verder onderzoek dat voor het merendeel door Amerikanen in de V.S. schijnt te zijn verricht. Spark citeert - dankbaar - uit het werk van professor Betty T. Bennett, auteur van *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley* (John Hopkins University Press) en vermeldt ook, onder andere, het werk *Shelley and his Circle* (in 10 delen), dat nog in de maak is bij de Carl H. Pforzheimer Library te New York. Het is dus prettig, dat deze heel interessante studie over Mary Shelley van de hand van een van de beroemdste Britse romanschrijfsters weer verkrijgbaar is.

Spark heeft haar studie uit twee delen opgebouwd, namelijk uit een biografisch en een kritisch deel, in het laatste waarvan zij nogal gedetailleerde, kritische beschouwingen wijdt aan verschillende van de werken van Mary Shelley. Zodoende laat zij niet slechts twee Mary's zien, maar ook twee Muriel Sparks. Haar schrijven in het tweede deel toont grote verschillen met het schrijven in het biografische deel, wat op zichzelf ook interessant is.

Het schijnt mij toe, dat vrijwel alles in het leven van Mary Shelley uitermate bijzonder was. Dat waren ook haar antecedenten. Haar moeder Mary Wollstonecraft, die bij haar geboorte in 1797 stierf, was een uitzonderlijke vrouw - schrijfster en feministe. Haar vader William Godwin, vrijdenker, was een gevierde filosoof. Haar man, de dichter Shelley was bijzonder in de alleruiterste zin van het woord. Dat was Mary's boek *Frankenstein* ook, het was veel meer dan een 'ghost story', zoals zij in het begin had bedoeld. Spark noemt het 'the first of a new and hybrid fictional species'.

Wat het levensverhaal betreft, vooral tot aan de vroegtijdige dood van Shelley in 1822, heeft dit bestaan uit zo'n onafgebroken reeks van romantische, dramatische en tragische avonturen dat het, had alles in een werk van fictie gestaan, even ongeloofwaardig en overdreven zou hebben geleken als de inhoud van een gothische roman. Percy Bysshe Shelley en Mary Wollstonecraft Shelley waren het eerste paar hippies aan het rondreizen door Europa, maar het waren hippies van intellectueel, lezend-en-schrijvend, creatief stempel.

De moeder van Mary Wollstonecraft, auteur van *A Vindication of the Rights of Women*

(wij leven in de dagen van Tom Paine en zijn revolutionaire *The Rights of Man* - in Engeland verguisd, in Amerika verwelkomd) was bekend als een 'pioneer feminist' en leefde in een vrij huwelijk met een andere revolutionair-denkende intellectueel, Godwin. In zijn filosofie was Godwin fel tegen het huwelijk en hij trouwde pas met Mary Wollstonecraft voor de geboorte van Mary in 1797 - uit wat Muriel Spark 'menselijke overwegingen' noemt. Godwin had Mary's moeder tot zich genomen samen met een onechte dochter, Fanny Imlay, vrucht van een liaison met een Amerikaan, die Mary Wollstonecraft in Parijs had ontmoet tijdens een bezoek om een rapport over de Franse Revolutie uit te brengen. Deze onconventionele gezinssituatie èn Godwins grote belezenheid waren factoren die een grote invloed uitoefenden op het leven en denken van zijn kind Mary. Met zijn *Enquiry Concerning Political Justice* (1793) had Godwin furore gemaakt onder de intellectuelen van zijn tijd en zijn sterk rationalistische wijze, van redeneren liet ook zijn stempel, indien niet op het doen en laten van Mary met Shelley, dan wel op haar latere literaire produktie.

Wat dat doen en laten aangaat, ziehier enkele van de nuchtere(?) feiten omtrent Mary's leven: grootgebracht in een gezin met een haar onsympathieke stiefmoeder en andere kinderen, in een sfeer die beheerst werd door een hyperintellectuele vader en waar het constant lezen van boeken als vanzelfsprekend werd gezien; ontmoet op 16-jarige leeftijd de aristocratische, rebelse dichter Shelley, de beruchte auteur van *The Necessity of Atheism*. Hij is 20 jaar oud, getrouwd met Harriet Westbrook, die bij haar huwelijk maar 15 jaar was, is reeds vader van een dochter, met een echtgenote die alweer in verwachting is. Mary en Shelley raken verliefd en na een scène waarbij Harriet protesteert en Shelley met zelfmoord dreigt, vlucht het verliefde paar 's nachts naar Frankrijk in het gezelschap van een nog jongere stiefzuster van Mary, Jane (later Claire) Clairmont - een perfect recept voor *troubles*. Op 21-jarige leeftijd heeft Mary reeds drie kinderen gebaard, waarvan allen zijn gestorven. Een jaar later heeft zij nog een kind gebaard en verloren en daarna aan een zoon, Percy Florence, het leven geschonken - de enige van haar kinderen dat bleef leven.

Tweeënhalf jaar later, kort na een bijna fatale miskraam, wordt zij op 24-jarige leeftijd weduwe, als Shelley verdrinkt. Daarna leefde zij verder met haar zoon Percy tot 1851, toen zij op de leeftijd van 53 jaar stierf. De tweede helft van haar leven had zij gewijd aan het schrijven van romans en literaire essays, om geld te verdienen, aan het opvoeden van haar onbegaafde zoon, en - een heel belangrijke bijdrage aan de Engelse letterkunde - aan het annoteren en uitgeven van de gedichten van haar beroemde en beruchte man (*Posthumous Poems of P.B. Shelley*, 1824 en *The Poetical Works of P.B. Shelley*in vier delen, 1839) - een taak die zij volbracht, alle tegenwerking van de familie Shelley ten spijt.

Tijdens de uiterst woelige jaren met Shelley volgde de ene verhuizing - naar Engeland, Zwitserland, Italië - na de andere; ook het ene geflirt van haar man na het andere; met de hysterische stiefzuster Jane (Claire) Clairmont - 'the bane of my life' noemde de geduldige Mary haar - met Emilia Viviani; met Jane Williams, de vrouw van Shelley's vriend Edward, met wie ze samenwoonden en in wiens aanwezigheid Shelley is verdronken.

Tijdens haar leven ontmoette Mary ook vele bekende auteurs in het huis van haar vader: Coleridge, Hazlitt, Charles Lamb en... Shelley; en als vrouw van Shelley, Leigh Hunt maar vooral ook Byron, voor wiens persoonlijkheid zij minder voelde

dan voor zijn schrijven. Zij zorgde tijdelijk voor het onechte kind, het tragische meisje Allegra, dat de grote dichter bij haar stiefzuster Jane (Claire) had verwekt en dat ook op jonge leeftijd stierf. (Het was overigens in een wedstrijd met Byron en haar man dat Mary haar meesterwerk *Frankenstein* schreef.)

De twee merkwaardigste aspecten van dit leven lijken mij echter, ten eerste: de bijna nooit aflatende ijver waarmee zij (en Shelley) aan het lezen en schrijven bleven - met inbegrip van dagboeken en brieven - tijdens een leven vol reizen, onrust en catastrofen, en, ten tweede: het schrille contrast tussen het leven *à la bohémienne à toute outrance*met Shelley en het leven van betrekkelijke rust en burgerlijk fatsoen dat daarop volgde.

Als dochter van een rationalist was Mary eigenlijk de tegenpool van de vurige, on-

praktische, hemelzoekende dichter op wie zij verliefd werd. Anders dan hem, was zij nuchter, praktisch, evenwichtig. Hoe had zij anders zo'n levensavontuur ooit overleefd? Shelley was een genie. Mary was dat niet, maar wel een kunstenaar en een bewonderenswaardige partner van een genie. Spark citeert zeer terecht uit haar dagboek, 25 februari 1822: 'Let me, in my fellow creatures, love that which is - and not fix my affections on a fair form endued with imaginary attributes', woorden die een realistisch persoon laten zien.

Muriel Spark is ook nuchter, praktisch en evenwichtig en haar relaas wordt door deze kwaliteiten gekenmerkt. Zij toont veel sympathie voor Mary als vrouw en wijst naar de verdiensten èn tekortkomingen van haar schrijven. Maar zij is nooit onmatig in haar bewondering en haar oordelen. 'It would be immoderate to state...' en 'it would be correct to say...' zijn uitdrukkingen die meer dan eens in haar relaas voorkomen.

Wat de kritische beschouwingen over haar werk betreft, heeft Spark zich toegespitst op *Frankenstein*, die Mary haar 'hideous progeny' noemde, *The Last Man* (1826), een roman over de ondergang van onze beschaving, de historische romance à la Walter Scott *Perkin Warbeck* (1830) en het annoteren van de gedichten van haar man, het laatste in een hoofdstuk 'Mary Shelley as Critic' getiteld. Volgens Spark was het laatstgenoemde werk met een 'prijzenswaardige bescheidenheid' verricht. Interpretatie van de verzen vermeed ze; het analyseren ervan ook. Analyseren kon zij wel, maar zij beperkte zich tot illustrerend commentaar.

In haar kritische beschouwingen lijkt Sparks schrijven hier en daar van aard en gedaante te veranderen, alsof men bij het schrijven van literair-kritische beschouwingen een wat zwaardere, (lang-)woordenrijke stijl moet toepassen. Het kan zijn dat zij in 1951 de heldere, lichtvoetige stijl van haar latere werk nog niet gevonden had. Ook in het proza van het eerste deel is een zekere kunstmatigheid voelbaar - alsof Spark onbewust de vroeg-negentiende-eeuwse stijl van Mary Shelley aan het imiteren is. Hier, echter, is het effect - en de precisie - heel gelukkig.

Spark citeert veel - ook uit Mary's eigen gedichten. De dichter Edmund Blunden vond dat Shelley in Mary 'a companion of the rarest order' gevonden had en na het lezen van haar levensverhaal is men het vurig met hem eens. Maar het is Spark zelf die ons de sleutel tot het begrijpen van dat levensverhaal in de hand legt als zij schrijft: 'Like Shelley she herself was married as much to the intellectual life as to a person.' In een andere passage velt zij het oordeel dat Mary's leven veel gelukkiger had kunnen zijn met 'more wine less tears'.

Dat nu klinkt 'zuiver Sparkiaans'.

Muriel Spark, Mary Shelley, Constable, Londen, 1988, 248 blz.

Arie Storm

Van angst voor de leegte tot euforistische berusting

Over 'Verleidingen', 'De vrouwenbron' en 'De paradijsganger' van Rudof Geel

Binnen de literatuurwetenschap is een vrij nieuwe stroming die van de *deconstructie*. Deconstructie (of de 'deconstructieve literatuurbenadering') voert regelrecht binnen in een wereld waar traditionele literaire codes worden overschreden, waar geen orde en rust, maar versnippering heerst en waar romans naar niets anders dan naar zichzelf verwijzen. Kortom: deconstructie voert binnen in die wereld die gemakshalve ook wel met de term 'postmodern' wordt aangeduid. Daarmee staat deconstructie, maar dat zal duidelijk zijn, haaks op structuralistische literatuuropvattingen. Weliswaar wordt binnen de deconstructie dankbaar gebruik gemaakt van de inzichten van bijvoorbeeld de 'New Critics' (inzichten die in Nederland ongeveer weerspiegeld werden in het tijdschrift Merlyn), die (aldus de 'deconstructivisten') hun grote waarde hadden in de onderkenning dat in een literaire tekst *ieder*detail telt, maar de daarmee vaak gepaard gaande aanname dat al die details ook tot een organische eenheid van het gedicht of de roman leiden wordt door de deconstructivisten niet overgenomen. In plaats van eenheid zien deconstructivisten in een literaire tekst versnippering, harmonie moet het veld ruimen voor conflict.

In de nieuwste roman van Rudolf Geel *Deparadijsganger* komt de volgende, in het licht van het bovenstaande wellicht opmerkelijke passage voor:

> Het paradijs, daar zijn de mensen niet alleen maar uit verjaagd. Het paradijs is een over de aarde verstrooide legpuzzel. Maar het ene stukje betekent niet veel zonder het andere en ieder partje van de opgedeelde Hof van Eden wordt aangetast door het landschap waar het in is terechtgekomen. IJzige winden, overstromingen, lawines en onkruid beginnen hun strijd tegen de indringer. Niet harmonie is het lot van de wereld, maar verstrooiing, leegte en ontbering. (p. 85)

Het is verleidelijk deze passage behalve op een realistisch niveau ook op een poëticaal niveau te lezen, een niveau waarop de tekst zichzelf dus beschrijft als een gebied van verstrooiing, leegte en ontbering.

In dit artikel zal ik proberen te laten zien dat *De paradijsganger*méév is dan alleen een verhaal over een in een midlife crisis/midlife euforie (op dit verschil kom ik nog terug) verkerende hoogleraar, die ver van zijn gezin tot rust tracht te komen in zijn tweede huis in Frankrijk. Natuurlijk is *Deparadijsganger*ook dit verhaal, maar bovendien kan het gelezen worden als een vervolg en een commentaar op het soms in traditionele vermommingen gehulde vormexperiment dat reeds (zij het in mindere mate) aan te treffen valt in het werk van Geel in een verhalenbundel als *Verleidingen* (1985), maar dat vooral Geels voorlaatste roman *De vrouwenbron* lijkt te typeren. Aan het slot van dit artikel zal ik dan vervolgens terugkomen op de deconstructieve literatuurbenadering om Geels werk op deconstructieve wijze te 'duiden'. Maar nu eerst iets over Ru-dolf Geels in 1986 verschenen roman *De vrouwenbron*.

De vrouwenbron wordt in de wervende woorden (van de uitgever) voorafgaand aan de eigenlijke tekst een 'in de vorm zeer verrassende roman' genoemd, een vorm die bij de recensenten soms tot enige irritatie leidde. Zo merkte Jaap Goedegebuure in de Haagse Post (van 22-2-1986) op: 'Technisch vind ik zijn |Geels| roman dan ook een verplichte figuur van bedenkelijk post-modieus allooi, stilistisch niet erg sierlijk uitgevoerd bovendien.' En Hans Warren meende in de Provinciale Zeeuwse Courant (22-2-1986) dat in *De vrouwenbron*, 'de voorschriften |sic!| van de post-modernistische roman vrij nauwlettend |worden|gevolgd.' En: 'Het |deroman|doet allemaal nogal vrijblijvend aan

en wanneer men het boek dichtslaat hangt er een soort amusante warwinkel in je hoofd.'

Recensenten die verward raken door technische vormexperimenten, Warren geeft zelf aan waar de schoen wringt: 'Maar misschien dat je van kunst toch een zekere stilering, afronding en ordening verwacht en een, al is het ook nog zo voorlopige poging tot een antwoord.' Een antwoord krijgt de lezer inderdaad niet, erger: in *De vrouwenbron* lijkt de kwestie dat er geen antwoorden te verwachten zijn juist centraal te staan. Dan resteert de vraag: wat biedt de roman de lezer dan wel?

Laat ik eerst iets opmerken over de manier waarop *De vrouwenbron* is opgebouwd. De roman is in drie delen gesplitst: 'Piazza del Campo', 'Inwijdingen' en 'De vrouwenbron'. Van het eerste en het derde deel gaan sterk de suggestie uit dat het door één en dezelfde persoon is geschreven: het eerste (korte) deel is het opstapje tot en het derde deel zijn de herinneringen van Steven Tetterode (Rudolf Geel, de werkelijke auteur, heeft dus als het ware zijn 'schrijftaak' gedelegeerd aan een door hemzelf in het leven geroepen romanpersonage). Deel twee, 'Inwijdingen', wordt gepresenteerd als de succesroman (er is dus sprake van een roman binnen een roman) van ene Sandra Wiechman. Sandra Wiechman, zo begrijpen we, heeft een roman geschreven waarin ze twintig jaar na dato de geschiedenis van haar studententijd drastisch herschrijft. Tegen deze visie op het verleden komt Steven Tetterode, die zowel in het boek als in het verleden van Sandra Wiechman een belangrijke rol speelt, in het geweer. Dit doet hij niet zonder rancune: 'De truc die zij |Sandra Wiechman| met mij uithaalt, stond mij in het geheel niet aan.' (p. 108) En: 'Alle figuren heeft zij een andere naam gegeven. Behalve zichzelf. Daarmee suggereert zij eens te meer waarheid. Haar naam zweeft boven de anderen en maant hen tot kalmte.' (p. 109) Toch schrijft deze Steven Tetterode zijn herinneringen slechts neer als: '|...| de kleine lettertjes, die je alleen in een contract verplicht ben te lezen.' (p. 171) Ondertussen is het woord contract wel gevallen, hetgeen tussen beide personages (Sandra Wiechman en Steven Tetterode) zekere verplichtingen suggereert.

Het is verleidelijk om na te gaan met welke visie de werkelijke auteur van dit alles, de 'schrijver tussen de coulissen' Rudolf Geel, sympathiseert: met de visie van Sandra Wiechman of met die van Steven Tetterode. Dit blijkt het raadsel over de juiste toedracht van de gebeurtenissen in het verleden alleen maar te vergroten. Immers:

aan de ene kant lijkt het erop dat Geel gekozen heeft voor de visie van Steven Tetterode; de overkoepelende roman, waarin de verschillende visies van Sandra Wiechman en Steven Tetterode zijn opgenomen, heeft toch niet voor niets, zou men geneigd zijn te denken, als titel *De vrouwenbron* (dus net als deel drie van de roman, waarin Steven Tetterode aan het woord is). Maar aan de andere kant: de fictieve, niet werkelijk bestaande roman 'Inwijdingen' (de in het boek genoemde succesroman van Sandra Wiechman) kent dezelfde omslag als het boek van Geel, dat wel werkelijk in de boekhandel verkrijgbaar is. Op beide boeken, de ene een fictief en de andere een werkelijk bestaand, is een reproduktie van het schilderij 'Der Jungbrunnen' (1546) van Lucas Cranach afgebeeld. Dus waar Steven Tetterode zich met de titel van Geels boek uit de voeten maakt, daar gaat Sandra Wiechman er met de omslag vandoor.

Kortom, het is niet duidelijk wie de wijsheid over het verleden in pacht heeft. De personages in *De vrouwenbron* leggen zich daar echter niet zondermeer bij neer. Zoals men in de middeleeuwen meende dat er een bron bestond waarin oude vrouwen door er in te baden een drastische verjongingskuur konden ondergaan (een dergelijk tafereel wordt afgebeeld op het schilderij van Cranach), zo menen de personages in de roman van Geel dat ergens 'de' waarheid over hoe het verleden nu werkelijk in elkaar steekt goed is opgeborgen, maar dat die waarheid door goed zoeken wel aan het licht zou kunnen komen. Steven Tetterode merkt op: 'Wie de bron vindt, zit goed. Dat is alles.' (p. 108) Bij dit zoeken naar de bron zou hij zich echter kunnen laten ontmoedigen door het resultaat van de middeleeuwse zoektocht: de vrouwenbron met magische verjongende krachten is natuurlijk nooit gevonden. Zo zal ook de bron die de juiste toedracht van de gebeurtenissen in het verleden kan onthullen nooit gevonden worden. Wat lijkt te resteren, is verstrooiing, leegte en ontbering.

In de vijf verhalen in de bundel *Verleidingen*, die een jaar voor *De vrouwenbron* uitkwam, stond eveneens de leegte centraal, en dan vooral de angst ervoor. Of zoals Aleid Truijens het in een recensie in het NRC-Handelsblad (31-5-1985) samenvatte: 'De vijf verhalen gaan, om het maar eens kort te zeggen, over de dood.' *Verleidingen* is inderdaad geen vrolijk boek. De diverse personages proberen allen op de een of andere manier aanvankelijk nog wel hun angst voor de dood te overschreeuwen, maar komen er vroeg of laat toch achter dat hun pogingen tot mislukken gedoemd zijn. Alles wat er voor de personages resteert (zo wordt in de verhalen gesuggereerd), voor ze één voor één afreizen naar 'het eeuwige niets' (zoals de dood herhaalde malen in *Verleidingen* gedefinieerd wordt) is genadebrood - wat tevens de titel is van het verhaal waarmee de bundel wordt afgerond. De personages in *Verleidingen* vervallen dan ook stuk voor stuk in een sombere apathie. In *Verleidingen* is geen sprake van een overtuigd zoeken naar een mogelijkheid om het verleden te doen herleven, laat staan dat er gezocht wordt naar een bron, een verjongingsbron zoals in *De vrouwenbron*, waaruit men als herboren tevoorschijn kan komen. In *Verleidingen* is: 'Ieder hardop uitgesproken woord |...| tegelijk een vooruitwijzing naar de stilte, het verdwijnen, uitwissen; van schemer via mist tot leegte - het eeuwige niets.' (p. 70)

Slechts aan kinderen lijkt nog een glimp van hoop en verlangen te zijn voorbehouden. Zo wordt over de twaalfjarige Albert in het verhaal 'Het uitstapje' opgemerkt, als hij op de begrafenis van een oud-oom is: 'Hij wilde dat hij ver van hier kon zijn, in een licht

en lawaaiig land vol verrassingen en gevaren.' (p. 32) De volwassenen hebben in de vijf verhalen in *Verleidingen* het geloof in de mogelijkheid van het bestaan van een dergelijk land al lang opgegeven. Zij geloven slechts in de leegte van de wereld.

In *De vrouwenbron* formuleert Steven Tetterode hoe hij als twintigjarige meende de leegte van de wereld te kunnen bestrijden: het verlangen nooit meer weg te gaan van een bepaalde plaats kan vervuld worden door die plaats zo definitief te beschrijven, dat hij nooit verloren kan gaan. Deze geliefkoosde plek, die paradijselijk voorgesteld dient te worden, kan men vervolgens altijd met zich meedragen, al is het maar op papier. Dit voornemen blijkt echter tot mislukken gedoemd te zijn. De mens is nu eenmaal uit het paradijs verdreven en kan er niet in terugkeren:

> Mijn doelstelling een liefst 'volledige' en 'definitieve' verwoording te vinden, paste precies bij die leeftijd, waarop mensen het grote gebaar gewoon uit hun mouw schudden. Toch is het vreemde dat dit verlangen, dat zich in ontelbare vormen voordoet, van de behoefte kennis te verwerven tot heimwee naar het verloren paradijs, zich opnieuw op de voorgrond zou dringen, mocht ik nog eens aan een nieuw literair opus beginnen. (p. 111)

Dit nieuwe literaire opus lijkt *De paradijsganger te zijn, een roman waarvan de titel immers al verwijst naar de speurtocht naar het verloren gegane paradijs èn waarvan de titel ook een zekere belofte lijkt in te houden over het welslagen van deze tocht*.

In De paradijsganger staan de belevenissen van de hoogleraar in de geschiedenis Johannes Rijkaert, ironisch genoeg tevens de auteur van het boek *De vergeefse les van het verleden*, centraal. In drie delen worden de situaties geschetst waarin Rijkaert, over het algemeen tegen zijn zin in, verzeild raakt. 'Hier, steek 'm maar in je reet!' (p. 15) merkt Rijkaert aan het begin van *De paradijsganger* tijdens een doctoraalexamen over de scriptie van een bij hem afstuderende doctorandus op. Rijkaert kan zich deze woorden later zelf niet meer herinneren, maar de familieleden, vrienden en kennissen in zijn omgeving beschouwen het algemeen als een teken dat de professor hoognodig aan wat rust toe is. Na nog de nodige 'Verwikkelingen' (zoals deel één van de roman dan ook heet) verdwijnt Rijkaert naar zijn tweede huis in Frankrijk, waar hij over zijn zonden kan nadenken. Dit gedeelte vormt het tweede gedeelte van de roman: 'Het geitenparadijs'. In het derde deel ('Verschijningen') lijkt Rijkaert inderdaad gelouterd terug te keren. Niet dat de chaotische werkelijkheid van het bestaan veranderd is, maar Rijkaert weet zich er thans beter tegen te wapenen. Hij meet zich een nieuwe houding van montere berusting aan en niet zonder effect:

> Johannes laat zich tevreden onderuit zakken op de bank waar hij ligt. Een niet onprettig gevoel is dat: woedende berusting. Of berustende woede. Het komt op hetzelfde neer. Hij is helemaal terug in het strijdperk. Een sportheld na een blessure kan onmogelijk vervuld zijn van meer dadendrang. (p. 162)

En:

> De bevrijding was nabij. En in ieder geval voelt hij zich lichter dan in het begin van de middag. Lichter dan de hele dag al. Bijna zweeft hij. |...| Niets kan hem deren. (p. 167-168)

Zo kan *De paradijsganger gelezen* worden als een vervolg en een commentaar op *De vrouwenbron*. Daar waar in *De vrouwenbron* vasthoudend gezocht wordt naar een bron, een waarheid of een kern van de zaak (een poging die tot mislukken gedoemd is), daar moet in *De paradijsganger een* dergelijke queeste het veld ruimen voor een vrolijk herinterpreteren van gegevens. Rijkaert komt in *Deparadijsganger*tot het bevrijdende besef, ‘dat je het verleden moet herschikken om de toekomst naar behoren te regelen.’ (p. 125) Hij heeft dan ook niet zozeer last van een midlife crisis, als wel van een ‘midlife euforie’, zoals hij het zelf formuleert:

> Vrijheidsstrijders zijn behalve helden dikwijls aanstichters van ongemak. Maar van ongemak gaat hij de komende tijd in afnemende mate last hebben. Er valt hem zelfs een naam in voor het voortreffelijke gevoel: midlife euforie, een bonus voor mensen die jarenlang uitzonderlijk hun best hebben gedaan. Degene die dit overkomt verliest op een dag zijn remmingen. (p. 60)

Een ‘midlife euforie’ die ook tot uiting komt in iets als het volgende. Net als in *Verleidingen wordt* de dood in *Deparadijsganger*voorgesteld als ‘het eeuwige niets’ (p. 96), maar Rijkaert weet over dit eeuwige niets nu één ding heel zeker: ‘een hoogleraar geschiedenis heeft er niets te zoeken.’ (p. 97)

Uit het bovenstaande blijkt dat er in de drie in dit artikel centraal gestelde werken uit het oeuvre van Rudolf Geel een zekere ontwikkeling is aan te treffen, een ontwikkeling die kernachtig verwoord lijkt te kunnen worden met: van angst voor de leegte tot euforistische berusting.

Verleidingen, het minst vrolijke boek van de drie, laat de personages die er in optreden oog-in-oog staan met de grote leegte van de dood. Er lijkt aan deze leegte geen ontsnappen mogelijk en de titel van de verhalenbundel kan dan ook alleen maar ironisch bedoeld zijn: de verleidingen waaraan de personages soms toegeven blijken alleen maar weer nieuwe wegen naar het ‘eeuwige niets’ te zijn.

In *De vrouwenbron* wordt geprobeerd dit eeuwige niets adequaat in te vullen door een juiste rangschikking en interpretatie van de gebeurtenissen in het verleden. Daar de verschillende personages het echter niet met elkaar eens kunnen worden over de ‘feiten’, wordt er geen succesvol resultaat geboekt. De lezer van *De vrouwenbron* blijft uiteindelijk, net als de er in opgevoerde personages, met lege handen staan.

De oplossing wordt gevonden in *De paradijsganger*. De hoofdpersoon beseft terdege dat de wereld objectief beschouwd een wereld is van leegte en ontbering. De remedie vindt hij echter in een geestesstaat van euforistische berusting, die in de tekst zelf weerspiegeld lijkt te worden door het gigantische bombardement van taalgrappen en woordspelingen dat de lezer over zich heen gestort krijgt, en dit nog

gecombineerd met een hilarische hoeveelheid aan kolderieke gebeurtenissen. *De paradijsganger*wordt terecht op de achterkant van het boek een komedie genoemd.

Alvorens ik nog iets opmerk over de 'filosofische' implicaties van het signaleren van een dergelijke ontwikkeling zoals hierboven geschetst, wil ik eerst nog enkele meer algemene opmerkingen over de in het begin van dit artikel genoemde deconstructieve literatuurbenadering maken - waarmee ik dus een draad oppak die ik even heb laten liggen. Aan het begin van dit artikel merkte ik op dat binnen een deconstructieve literatuurbenadering de nadruk eerder ligt op de versnippering, dan op de eenheid van een literaire tekst. Hier valt nog wel wat meer over te zeggen. Zo dient deconstructie tevens strikt gescheiden te worden van een referentiële literatuurbenadering. Dit laatste dien ik even toe te lichten.

In een verhelderend artikel over de deconstructieve literatuurkritiek van de aan de Amerikaanse Yale-universiteit verbonden Joseph Hillis Miller merkt Rob Wolfs onder andere op dat een referentiële literatuuropvatting er vanuit gaat dat literatuur, 'gebaseerd is op iets dat buiten de taal bestaat (of dat nu de maatschappij, de ekonomie, het bewustzijn, het onbewuste, de absolute geest of God is, dat maakt verder niet uit).' (p. 165) Volgens een dergelijke literatuuropvatting is er dus een oorsprong, een bedoeling van een literaire tekst: een geheim dat getraceerd en openbaar gemaakt kan worden. Aldus J. Hillis Miller verleidt de tekst zelf de lezer tot het opsporen van een geheim; de literaire tekst daagt de lezer (de criticus) uit tot het geven van betekenis, maar (ik citeer Wolfs): 'Hoezeer de kritikus ook zijn best doet om de literaire tekst een eenvoudige en eenduidige betekenis toe te kennen, hij kan niet anders dan de kontradikties van zo'n tekst nog eens op een andere manier onder woorden brengen.' (p. 171) Dit leidt tot een scherp onderscheid tussen het naar eenheid strevende structuralisme en de diversiteit benadrukkende deconstructie. Wolfs:

> Als binnen het strukturalisme bij voorbeeld geprobeerd wordt om een literair werk de baas te worden, te be-heersen met analytische hulpmiddelen, dan probeert de dekonstruktie aan te tonen dat zo'n literair werk onmogelijk beheerst kan worden en dat juist alle analytische taalgebruik al wordt 'beheerst' door de onlogische aspekten in het literaire werk die het nu juist de baas probeerde te worden. (p. 165)

De aandacht voor 'onbeheersbaarheid', diversiteit en versnippering zou kunnen leiden tot een leegte, een kaal nihilisme waarin personages in literaire teksten blind rondtasten als in 'het eeuwige niets'. Er is echter een manier om hieraan te ontsnappen; de 'oplossing' ligt in het vullen van de leegte met praten, met grappen en grollen maken, met kortom een soort van euforistische viering van de leegte.

Dit laatste wordt vaak als een typisch kenmerk van postmoderne teksten gezien en ook als één van de belangrijkste zaken waarin het postmodernisme zich van het modernisme onderscheidt. Of zoals Hein Groen het in een interessant artikel met de titel 'De postmodernistische grensoverschrijding van de modernistische wereldbeschouwing' formuleert:

> Waar het Postmodernisme nog een scala aan mogelijkheden ziet |...|, slaagt het Modernisme er niet in de sprong van wanhoop naar berusting te maken. |...| Evenmin wordt er binnen het Modernisme een poging ondernomen de uiterste consequentie van de 'er is niets' gedachte onder ogen te zien. Verder dan er over praten en denken komt men niet. Pas in het Postmodernisme wordt die grens overschreden. (p. 46-47)

Met het bovenstaande in het achterhoofd zou men het hier besproken werk van Ru-dolf Geel dan ook kunnen lezen, als een referentiële literatuurbenadering helemaal losgelaten wordt, als een thematisering van deze grensoverschrijding van modernistische wanhoop naar postmoderne berusting. Het ergste wat Johannes Rijkaert in *De paradijsganger*kan overkomen is dat hij zijn vermogen tot spreken kwijt raakt. Dat is dan ook precies wat hem overkomt aan het begin van de roman tijdens het doctoraalexamen van een student. Rijkaert schraapt zijn keel:

> om met een gevoelige en geestige toespraak te beginnen. Maar als hij daarmee werkelijk bezig is, overvalt hem voor de eerste keer in zijn leven een pijnlijk gebrek aan woorden. Dit is wat onder stamelen wordt verstaan. (p. 13)

Aan het einde van de roman heeft Rijkaert zijn talent van begenadigd spreker weer teruggekregen:

> Het werkt verfrissend dat hij zichzelf weer eens kan horen praten, op de enigszins gedragen toon, vol goed gekozen pauzes, die hij voor officiële gelegenheden bewaart. (p. 163)

Men zou kunnen stellen dat waar in *Verleidingen* de angst voor de leegte tevergeefs gepoogd wordt te overschreeuwen, daar wordt deze angst in *De paradijsganger* op postmoderne wijze weggepraat.

Literatuur:

Rudolf Geel, Verleidingen, Amsterdam, 1985; Rudolf Geel, De vrouwenbron, Amsterdam 1986; Rudolf Geel, De paradijsganger, Amsterdam, 1988; Hein Groen, 'De postmodernistische grensoverschrijding van de modernistische wereldbeschouwing', in: Forum der Letteren 29 (1988) 1, p. 42-51; Rob Wolfs, 'De dekonstruktieve literatuurkritiek van J. Hillis Miller: Een begin zonder einde of een einde zonder begin?', in: Forum der Letteren 26 (1985) 3, p. 161-174.

Amy van Marken

Het Noorden in de na-oorlogse Nederlandse letterkunde

Laat me vooropstellen, dat mijn inventarisatie een voorlopige is en dat mijn bespreking hoofdzakelijk proza betreft. De poëzie is op enkele uitzonderingen na verspreid over verschillende dichtbundels, waarin ze soms min of meer toevallig is beland. Hetzelfde geldt in iets mindere mate voor de novellen binnen het tekstcorpus. In enkele gevallen komen ook triviaalliteratuur, kinderboeken en dramateksten ter sprake. De auteurs zijn of gedurende kortere of langere tijd in Scandinavië geweest - althans in een bepaald gebied in het Noorden - of ze hebben een eenmalige reisindruk literair verwerkt. Opmerkelijk zijn twee gevallen: Bernlef is voor hij zijn roman *Onder ijsbergen* schreef niet in Groenland geweest en Cor Bruyn was evenmin ooit in Lapland, hoewel niet minder dan vijf van zijn kinder- en jeugdboeken daar zijn gesitueerd en van een enorme kennis van zaken getuigen. Vooreen aantal schrijvers is hun debuut rechtstreeks of zijdelings gerelateerd aan Scandinavië, waarbij jeugdige reiservaringen kennelijk een rol spelen.

In enkele gevallen blijken Scandinavische kunstenaars enhun werk bron van inspiratie te zijn. Zo wordt Jeroen Brouwers aangetrokken door leven en werken van de Zweedse auteur Stig Dagerman, wat ten nauwste samenhangt met diens zelfdodingssyndroom. Helleven van de Noorse schilder Edvard Munch heeft geleid tot een kleine briefroman van de Vlaamse schrijfster Lucienne Stassaert, getiteld *Karen* (1985), een slechts ten dele gelukt experiment: het eerste deel, waarin Munchs ‘tante Karen’ aan het woord komt, is zuiver van stijl en emotie en geeft goede informatie. Het tweede deel, de gefingeerde bfief van Munch aan zijn zuster Inger, maakt een erg gekunstelde, geconstrueerde indruk. De sprookjes van Andersen hebben hun sporen gezet in het werk van Cees Nooteboom en Judith Herzberg (het libretto

De kleine zeemeermin, 1986). Voor H.C. ten Bergezijn niet alleen de arctische natuur, maar ook de mythen en sagen van de arctische volken bron van inspiratie.

Bij het bestuderen van het tekstmateriaal kan men al gauw vaststellen, dat het gebied boven de poolcirkel, d.w.z. Lapland, IJsland en Eskimoland een grote aantrekkingskracht bezit. Op de laatste plaats komt Denemarkenalslocatie. Hef 'ganzandere' trekt bij uitstek! Nietzelden krijgt 'het Noorden' een abstracteconnotatie, een symbolische inhoud. Een mooi voorbeeld vinden we in de 'arctische' poëzie van Ten Berge en bij Alberts, met name in het verhaal 'Maar geel en glanzend blijft het goud' (1981). Bij Alberts lijkt het Noorden eensymboolvan een verlangen naaronbereikbaar schijnende toevluchtsoorden, een leeg landschap, een lege zee zonder horizon of een verre ijsvlakte, een helder licht. Je riskeert opgeslokt te worden en een totaal isolement tegemoet gaan. Het enige verhaal waarin Alberts dit abstracte Noorden in verband brengt met een overigens heel weinig concreet Denemarken is de zoëven genoemde novelle.

Voor in het boekje staat een kaartschetsje van de slot- en kloosterruïne bij Gurre en Esroni. Er deugt niets van! De twee coupletten van een zgn. Deense ballade die als motto voor het verhaal dienen zijn door Alberts zelf geschreven en tonen aan dat hij nauwelijk een Deense 'folkevise' onder ogen heeft gehad. Koning Walther IV en zijn dochter staan voor Valdemar Atterdag en de latere koningin Margarete. En - volgens Alberts eigen informatie - blijkt het ministerie van B.Z., waarvan men zou vermoeden dat het in Kopenhagen lag, getekend naar het model van het Louvre! Na het vertrek van zijn droomgeliefde wordt de hoofdpersoon (de raad-adviseur van de minister van B.Z.) door de schim van Walther IV de koude van het Noorden ingejaagd, terug naar de eenzaamheid die altijd zijn lot was geweest. Hij komt bij een ijsvlakte, een zee zonder horizon ligt voor hem uitgestrekt. Hij legt zijn hoofd op het ijs en droomt weg, ogenschijnlijk ten dode gedoemd. Bij het licht van de opgaande zon wordt hij echter

door mensen gevonden die - niet in paniek zoals hij - doelbewust naar het Noorden zijn gelopen. Onder hen bevindt zich het meisje met het goudblonde haar, dat hem in de steek had gelaten. ‘En daarginds, waar de koude al het andere verdrong, daar hebben ze hem gevonden. Gevonden? Gevonden.’

Alberts heeft in een commentaar op dit verhaal gezegd, dat hij een groot bewonderaar van de sprookjes van Andersen is. De verstrengeling van sage, parabel, sprookje en werkelijkheid heeft inderdaad iets van Andersens vertelkunst.

Wanneer H.C. ten Berge de westerse maatschappij de rug toekeert en op zoek gaat naar een onbesmette wereld en een onbesmette taal, zijn de poolgebieden het doel van zijn queeste zoals bijv. in de dichtbundel *De witte sjamaan* (1973) en in *De beren van Churcill* (1978).

In de debuutroman van Bert Jansen, *Verder naar het Noorden* (1977), vinden we in een geheel andere toonaard de drang om te verdwijnen naar het Noorden met de N die, zoals hij schrijft, staat voor ‘Niets en Nergens, Nooit en Nauwelijks’. Het is het verhaal van een jongen die het niet meer ziet zitten en die in een gestolen zeiljacht vanuit Vlieland in noordelijke richting vertrekt, kappend met een leeg bestaan. Hij volgt een vage jeugddroom zichzelf te willen bewijzen in een avontuur op zee. Het wordt een volstrekt eenzaam avontuur, eindigend in ontreddering: een vlucht naar de dood.

Andreas Burnierzetinhaar novellenbundel *De verschrikkingen van het Noorden*(1967) het Noorden duidelijk af tegen het Zuiden. Het Noorden wordt geconcretiseerd in een afstotende ervaring in het Kopenhaagse lesbische milieu. In een commentaar verklaart Burnier, dat het Noorden voor haar ‘alle dingen zijn die een mens kan overkomen als hij eenmaal volwassen is... De reis van geboorte naar dood is voor mij de reis naar het Noorden, naar het heldere, eenzame, van God verlaten bewustzijn. Reizen naar het Zuiden berust op een heimwee naar de warmte en de volheid van het kinderleven en misschien van een voorgeboortelijk bewustzijn.’ De verhalen die in het Zuiden spelen (vijf van de zes) lijken warmte en harmonie te ademen, maar *De verschrikkingen van het Noorden* is een en al koude, eenzaamheid, verwording en desillusie. Vóór haar reis naar Kopenhagen stelt de ik-fïguur zich het Noorden voor als ‘een wijde zwarte koepel, kristallen op de grond en zeer kleurrijke lichtflitsen.’ Ze was er niet bang voor, het had een wonderlijke aantrekkingskracht, maar na de ontluisterende ervaring in Kopenhagen is het Noorden enkel ‘een verschrikking’.

Op een heel andere speelse wijze heeft Cees Nooteboom in zijn roman *In Nederland (1984) het Noorden en het Zuiden tegen elkaar afgezet, o.a. door gebruikmaking van elementen uit het sprookje De sneeuwkoningin* van H.C. Andersen: de verdwijning van Kaj, ontvoerd door de Sneeuwkoningin en haar corrupte bende, die overigens in het Zuiden opereert, Lucia's zoektocht naar haar ‘wederhelft’, begeleid door de wijze oude vrouw, zoals dit in een sprookje hoort. De gehele roman met zijn dubbele vertellagen is een geraffineerd en subtiel spel met werkelijkheid en waarheid enerzijds en sprookje en mythe anderzijds. Bij de veelvuldige uitspraken over het wezen van het sprookje verwijst Nooteboom herhaaldelijk naar Andersen.

Een ander kostelijk voorbeeld van bewuste ‘intertextualiteit’ is het verhaal ‘Draumvitjanir’ van Sybren Polet, opgenomen in zijn verhalenbundel van 1987, getiteld *Arena*. Het verhaal is gebaseerd op de Oudijslandse *Egil*-saga en op de

historische gegevens over de trieste ondergang van de nakomelingen der Vikingkolonisten in Groenland, die aan het einde van de veertiende eeuw volledig geïsoleerd zijn geraakt.

Polet vereenzelvigt zich met een van de laatste overlevenden, Pnjal Lonkinson (een mooie combinatei van de IJslandse sagaheld Njal, de Germaanse God Loki en Polets eigen Lokien!). Het vertelplezier en de drastische humor zijn heel aanstekelijk en niet in de laatste plaats de skaldenpoëzie-pastiches zijn weldadig oneerbiedig. Polets intellectuele ironie ten opzichte van Zweden en Noorwegen komt, in experimentele vorm gegoten, voortreffelijk tot uitdrukking in twee gedichten in zijn boek *Taalfiguren 1 en 2*(1983).

Het Noorden als landschap voor een meer of minder romantische liefdeservaring blijkt een vruchtbaar thema te zijn, dikwijls in de vorm van de queeste naar het eerste en enige liefdesgeluk, gevonden om het te verliezen. Ik denk bijv. aan het Chinese

meisje en het magische woord ‘Krusaa’ (Deense grenspost!). Zij lokken Cees Nootebooms Philip van Frankrijk naar het Noorden. Het inwijdingsritueel om die ‘ene’ te vinden loopt via ‘de anderen’. Het laatste hoofdstuk van zijn debuutroman *Philip en de anderen*(1955) speelt zich af in Scandinavië, deze bladzijden zijn van een wonderlijke tederheid en melancholie.

Ik denk ook aan een novelle van Hubert Lampo, getiteld ‘De geliefden van Falun’ uit de bundel *Dochters van Lemurië*(1964), waarin binnen het kader van een voortreffelijke sfeerbeschrijving van Stockholm en omgeving een jonge man ook die ene zielsverwante Eurydice ontmoet. Tijd, afstand en oorlog scheiden hen voorlopig tot haar dood die scheiding definitief lijkt te maken. Voor hem echter is hun liefde bestendig en onaantastbaar, voorbestemd voor elkaar als zij in zijn gevoel waren van het eerste ogenblik af.

Wat meer ‘down to earth’ zijn de eerste liefdesperikelen van een Groningse student in het verhaal ‘Prelude en Fuga’ in de bundel *De dealer en de organist* van Hans ter Mors (1982). Het verhaal is een dwaas nauwkeurig verslag van een reisje per geleende brommer door Denemarken. De jongen heeft het te kwaad metzijn minderwaardigheidsgevoel en faalangst, maar vindt soelaas in het tochtgezelschap van een fantasievriendinnetje.

De tweede roman van de reeds genoemde Bert Jansen heet *Zweedse meisjes*, een titel die het ergste doet verwachten. Maarnee, het is een alleraardigste jeugdroman overde eerste zeereis van een onervaren matroos. In Göteborg krijgt hij contact met een ondernemende Zweedse studente. Hij ziet zijn droom in vervulling gaan: ‘dit was het doel dat ik verwacht had... de zee en Gunilla’. Het wordt een heel kort avontuur: zijn solidariteit met zijn scheepskameraden maakt dat zijn liefje Gunilla hem in de kortste keren in de steek laat. Hij wordt er een stukje volwassener door.

Tim Krabbé heeft twee voortreffelijke verhalen op zijn naam staan, die in IJsland zijn gesitueerd Het eerste verhaal, ‘En de lucht is blauw’, is vooral een sfeertekening

van het wereldschaakkampioenschap tussen Fischer en Spasski, waar doorheen een heel amusante ‘affaire’ speelt met een vijftienjarig, seksueel zeer ondernemend meisje, dat de journalist tevergeefs tracht te verleiden. Het verhaal staat in *De stad in het midden* (1977). ‘Tussenlanding’ in de bundel *Op vrijers voeten* (1983) geeft aanzienlijk meer sfeerbeschrijving van IJsland. Ook nu stert een IJslands meisje, Hrefna, de mannelijke hoofdpersoon Guido voor een raadsel door haar volstrekte gebrek aan erotische fantasie. Ze werkt op de vleeswarenafdeling van een supermarkt ergens in een klein plaatsje op IJsland dat hij jaarlijks bezoekt Achtjaar lang spookt haar glimlach in zijn vage dagdromen. Als hij dan speciaal om haar nog eens terugkeert en zonder omwegenmet haar in bed kruipt, blijft Hrefna daar doodgemoedereerd onder tot zijn verbazing. ‘Dit is IJsland, de mensen meten hun gevoelens per pond’ is het commentaar van een Amerikaan! Hier zijn we ver verwijderd van de overweldigende ontmoeting met ‘de eerste en enige’ uit de eerder genoemde jeugdverhalen. De ontnuchtering bij de man die op een nieuwe verovering uit is, is totaal. Krabbé beschrijft zo'n soort situatie met een ontwapenende ironie.

Gerrit Jan Zwier is voor zijn antropologisch veldwerk een paar maal in Scandinavië geweest, en laatstelijk ook in IJsland en Groenland. Zijn reisschetsen liggen altijd dicht tegen de werkelijkheid aan, maar hebben steeds een spottende en insinuerende ondertoon die niet vrij van rancune is. Zo spreekt hij met zijn speciale vorm van humor over ‘beeklappen, muskuslappen en kurklappen’. (*De Noordkromp*, 1978). In zijn verhalenbundel *Stilte voorde storm* (1979) komt een verhaal voor dat in IJsland speelt. De snapshots van het landschap zijn raak getroffen (dit geldt ook voor zijn IJslandse reisnotities van 1987, *Land van grote eenzaamheid*). Ze zijn ontdaan van alle dweepzuchten onnauwkeurigheid die hij o.a. A.C. van Hamel en Slauerhoff verwijt. Overirgens bekent hij in dit jongste boekje behept te zijn met ‘een noordelijk gevoel, dat te maken heeft met een hang naar ruimte, naar eenzaamheid, naar zuiverheid misschien. Het lijkt op nostalgie, die ook nooit bevredigd kan worden. Met dweepzucht heeft dit sentiment in ieder geval niets gemeen.’

In haar roman *Languit rillen in de zon* (1976) kan de Vlaamse schrijfster Irina van Goeree ‘Zweden aanvoelen met de vingertoppen’, wat gepaard gaat met de nodige

doses idealiseren en romantiseren van de Zweedse samenleving en het landschap. Van heel ander kaliber is het opnieuw aan een liefdesrelatie gekoppelde reisverhaal dat Jef Geeraerts doet in de novelle ‘Indian Summer’ uit de gelijknamige bundel van 1969. Parallel hiermee kan men de kleine roman van zijn landgenote Mireille Cottenjé lezen, getiteld *Eeuwige zomer*. Het lijken twee volstrekt verschillende verdichtsels van een voettochtavontuur in de Zweedse wildernis van Jämtland. Bij Cottenjé wordt het avontuur ingebed in flash-back episoden over een mislukt huwelijk en een romantische verhouding met een kunstenaar met wie ze de zwerftocht onderneemt om tot de ontdekking te komen dat haar ‘held’ niet meer dan een laffe puber is, die haar in de woestenij in de steek laat. De roman eindigt als volgt: ‘Witte stralen, een valse belofte van warmte breken waaiervormig door een grauw wolkendek. Een verstarde bergflank met grijze stenen, enkele rotsblokken, en ginds, ver beneden een stip die kleiner wordt, en kleiner, en kleiner... Binnen enkele minuten is Lapland één grote leegte.’ Geeraerts' versie is kort en geserreerd, slechts tien bladzijden lang. Geen flash-backs, geen driehoeksgeschiedenis, geen conflict. Uitsluitend de wanhopige situatie van de ik-figuur wanneer zijn tochtgenote aan bloedvergiftiging sterft zonder hoop op de komst van een reddingsexpeditie. Het prachtige verhaal is in één adem geschreven in een ononderbroken stream of consciousness-techniek zonder ook maar één leesteken, voortreffelijk van sfeer (hoewel alle plaatsnamen verkeerd zijn gespeld!). De novelle geeft een onvergetelijk, authentiek beeld van de Zweedse ‘fjäll’-natuur. In een ironisch, vervreemdend commentaar geeft Geeraerts aan het eind van de bundel zgn. ‘elementaire voorlichting aan de literaire kritiek’, wat hem de gelegenheid biedt tot een kostelijk spottende karakteristiek van de Zweden.

De laatbloeier Fred van den Bosch bundelde in 1978 en 1983 enige verhalen die in Indonesië en in Zweeds Lapland spelen, waarbij de tegenstellingen en overeenkomsten tussen de tropische en subarctische wildernis opmerkelijk naar voren komen. In beide gevallen lijkt de natuur soms behekst en wordt de schrijver overweldigd door de grote stilte, het verlangen naar eenwording met de natuur. Bij Fred van den Bosch vinden we geen bijmenging van een intrige. Op boeiende wijze weet hij een nuchtere matter of fact-stijl te combineren met lyrisch proza. Alleen het al te nadrukkelijk gebruik van lokale terminologie wekt enige irritatie.

Dicht bij het prozawerk van Van den Bosch liggen de gedichten van Frederik de Graaf in de postuum verschenen bundel *Same Ätnam*(1982). Ook bij hem grote bewogenheid en vooral een gevoel van diepe verwantschap met de Laplandse natuur, gepaard aan een grote deskundigheid omtrent aard en levenswijze van de Samen.

W.F. Hermans heeft in *Nooit meer slapen* (1966) zijn ervaringen, opgedaan tijdens veldwerk in Noors Finnmark, op de hem eigen manier verwerkt. Zonder in te gaan op de psychologische ontrafeling van de jonge wetenschapper die in Noord-Noorwegen gegevens voor zijn proefschrift wil verzamelen, en zonder de vele symboolelementen van de roman te analyseren, kan worden gezegd, dat Hermans' beschrijving van de verschillende locaties (Oslo, Trondheim, Tromso, Alta en Finnmark) een unieke authenticiteit bezit. Hetzelfde geldt voor de Noorse typen die hij tekent. Zijn natuur- en terreinbeschrijvingen geven een verbluffende rijkdom aan details. Bij Cottenjé, Geeraerts en Van den Bosch vinden we ook de martelgang van de onervaren ‘vildmark’-toe-rist, maar Hermans steekt hen de loef af door zijn gedifferentieerdheid en inleving. In de poëzie van Frederik de Graaf voelen we altijd

de verwantschap en de harmonie met die grootse en dikwijls onherbergzame eenzaamheid. Alfred in *Nooit meer slapen* daarentegen beseft steeds sterker dat hij alles is en alles heeft wat nu juist niet thuishoort in dit landschap. Slechts eenmaal - en je zou het in het licht van de symbolische inhoud van de roman kunnen opvatten als een inwijdingsritus - beleeft Alfred een ogenblik van volmaakte harmonie, wanneer hij nl. aan het eind van zijn dwaaltocht onderduikt in een meer: ‘Overal door liefderijk water omhuld te zijn, nergens pijn of weerstand ontmoeten, is nog heerlijker dan slapen. Het is alsof ik voor het eerst besef, na wekenlang door het aardoppervlak alleen maar afwisselend woest te zijn aangetrokken en met stenen vuisten te zijn teruggestompt: door de rotsen waarop ik gelegen heb, de afgronden waaraan ik heb gewankeld en de keien waarover ik ben gestruikeld. In kabbelend koper zwem ik de zon tegemoet onder een hemel waardoorheen vogels

hun vleugels reppen alsof zij mijn verwanten zijn. Niets hoor ik dan de lucht die zij opzwiepen en het water dat om mijn armen kolkt.’

Wanneer Jan Cremer in 1971 een reisschets uit Lapland schrijft doet hij dat onderhoudend en met de nodige bravoure, maar het werkelijkheidsgehalte van zijn verhaal is gelijk aan nul. Een mooi voorbeeld van triviaalliteratuur vormt de ‘vertelling over liefde en leed, drama en dans’, getiteld *Erotisch labyrint*van Ted Vierhout (1982). Niet onaardig als reisgids, maar overigens een aaneenschakeling van clichés over een jonge man met een romantische pubermentaliteit, die meent dat hij elke vrouw kan versieren op zijn zomerreisje van Amsterdam via Kopenhagen, Stockholm, Helsinki tot aan Rovaniemi en terug. *Padjelanta, op leven en dood in de toendra* van Anton Quintana (1980) is een verhaal met een mooie pedagogische moraal over een Zweedse student die zijn toevlucht zoekt om zichzelf te bewijzen, dat hij zich daar alleen kan redden, iets waarin hij snodelijk faalt. Helaas zijn er de nodige onwaarschijnlijkheden in zijn verhaal geslopen en worden het oude en nieuwe cultuurpatroon van de Samen onnauwkeurig behandeld. De authenticiteit en correctheid van Cor Bruyns jeugdboeken over Lapland steken hierbij zeer gunstig af.

Om nog even bij de triviaalliteratuur te blijven, vermeld ik een wilde avonturenroman van Arie van der Lugt, *De vrouwen van Arnefjord*(1981), een roman die veel weg heeft van een western, maar die in dit geval op de Faeroer speelt in het begin van deze eeuw en een aaneenschakeling van rampen, verkrachtingen, vechtpartijen enz. oplevert.

In tegenstellingtot de hierboven genoemde arteurs die min of meer toevallige uitstapjes naar het Noorden maken, hebben Judicus Verstegen en J. Bernlef elk in een hele reeks werken Noorwegen, resp. Zweden en Groenland als locatie gekozen, terwijl bij Bernlef duidelijk sprake is van een veel verder reikende belangstelling voor met

name de Zweedse letterkunde door zijn vertalingen en introductie van auteurs als Dagerman, Sundman, Tranströmer en Gustafsson.

Judicus Verstegen die vijf Jaar gewerkt heeft op het kernreactorcentrum Kjeller in Noorwegen blijkt land en volk goed te kennen. Ai in de eerste fascinerende roman *Legt uw hart daarop*(1967) - een reisjournaal van een jonge chemicus die over land naar Israel reist en daar aangekomen in een vaktechnische strijd en in het Palestijnse conflict betrokken raakt - krijgen we in flashbacks het relaas van zijn liefdesaffaire in Noorwegen. Een hoogtepunt in de Noorse scènes wordt gevormd door een schitterend verhaal over Wesselings vergeefse achtervolging van een eland, een verhaal met een duidelijk symbolische inhoud, zoals dit zo vaak het geval is bij Verstegen. In de novellenbundel *Een zon bij nacht* (1968) werkt hij het in Noorwegen spelende verhaal over de liquidatie van een Duitse soldaat, dat al voorkomt in zijn debuutroman, nader uit met een zeer verrassende pointe aan het slot. ‘Marvie’, een novelle uit de bundel *De koning van het puin* (1970) gaat over een ik-figuur die naar de Noorse IJszeekust trekt om aan te tonen dat een bepaald soort eend daar niet broedt. Hij vindt de vogel niet (evenmin als Albert in Hermans' *Nooit meer slapen* zijn meteoriet vindt), maar een ander schiet er achteloos - waar de ik-figuur zelf bijstaat - een neer! Ook op andere wijze wordt hij achtervolgd door het noodlot. Het meisje dat hij wil redden uit de handen van een vader die haar mishandelt, wordt door een ander vermoord. De couleur locale van dit verhaal is - zoals steeds bij Verstegen - voortreffelijk getroffen.

In de groteroman *De noordelijke samenzwering*(1975) herhaalt zich het motief van een ik-figuur die een zinloos promotie-onderzoek doet in het kernreactorcentrum te Kjeller. Peter Passeervoeltzich van Nederlandseen Noorse zijde tegenover een compacte tegenwerking gestelden reageert daarnogal neurotisch en querulantisch op (vergelijk *Nooit meerslapen*!). Erwordt het een en ander uit de schoolgeklapt overde verhoudingen in Kjeller. Nationale Nederlandse en Noorse hebbelijkheden worden goed op de hak genomen en er ontwikkelen zich allerlei liefdesintriges, Naast het samenzweringsthema vinden we de voor Verstegen kenmerkende motieven terug zoals de doodsproblematiek, de sterke binding van vader en dochter en de drang naar zelfbevestiging. Ook nu is de couleur locale zeer overtuigend beschreven in allerlei evenementen zoals oriënterings- en skitochten, ‘hytte’-vakanties, St. Jansviering en viering van de nationale feestdag. Het ongemeen sterk beleven van de Noorse natuuren voor-

al het besef van de menselijke nietigheid tegenover deze natuur is telkens een verademing temidden van de beuzelarijen en intriges, waar de roman bol van staat. Verstegen heeft met wijdopen ogen Noorwegen en de Noren verkend in de jaren dat hij daar werkte.

Drie jaar later, in 1980, volgde een nieuwe roman die voor een belangrijk deel in Noorwegen speelt: *De tocht over Besseggen*. Als voorheen zijn daar het samenzweringsmotief, de doodsproblematiek en de vader-dochterbinding. Op een cruciaal moment in zijn bedrijfscarrière wil de hoofdpersoon (natuurkundige bij een groot concern) tot klaarheid met zichzelf komen. Zestien jaar eerder heeft hij tijdens een bergtocht over Besseggen (een bergkam tussen het Gjende- en het Bessmeer) een levens-verhelderende ervaring gehad. Hij wil nu de tocht herhalen en hoopt daarna een beslissing te nemen t.a.v. zijn toekomstige positie. Bovendien wil hij zichzelf bevestigen tegenover zijn tegendraadse dochter van vijftien en haar iets doen beleven van wat hem indertijd bewoog. Het verslag van die tocht is een hoogtepunt, maar roman-technisch een afknapper: de tocht blijkt namelijk een droombelevenis te zijn, wat uit de stijl nergens merkbaar is. De zinloosheid van de opzet om op deze reis tot klaarheid over zijn wetenschappelijke carrière te komen dringt zich aan het eind van de roman aan hem op.

Ook in de novellenbundel *De terugkeer van Ralf Pedersen* komt Noorwegen in het titelverhaal aan bod. De Noordnoorse sfeer is weer bijzonder goed getroffen. Kenmerkend voor het onmodieuze van Verstegens stijl is het begin van het verhaal: ‘Wij bewoners van het dichtbevolkte Nederland weten weinig van hen, die in de buurt van de Poolcirkel leven. We kennen wel zo ongeveer de omstandigheden, waarin ze verkeren - lange winternachten, een korte hevige zomer met de hele dag licht en weinig mensen in een imponerende natuur - maar hoe die in de loop der eeuwen hebben ingewerkt op hun karakter, is moeilijk te raden. De Noord-Noren bijvoorbeeld, hebben eigenschappen die ons vreemd zijn. Omdat ze weinig aanspraak hebben zijn ze spaarzaam met woorden geworden en ze geven dan nog zelden hun diepste gevoelens weer. Hun leven, liefde, dood zijn natuurlijk belangrijk voor hen zelf, maar ze moeten grote weerstanden overwinnen voor ze er anderen mee lastig vallen. Daarnaast houden ze van hun land en dan in het bijzonder van de streek, waarin ze zijn opgegroeid. Trekken ze ooit weg, dan blijven ze met onverbrekelijke banden daaraan gebonden. Dit alles dient tot beter begrip van de hoofdpersoon van dit verhaal, Ralf Pedersen.’ Uit verhaaltechnisch oogpunt is een dergelijke inleiding een onding. Het lijkt me alleen te verklaren uit onbegrip voor zijn Noors geïnspireerde verhalen. Hoe dan ook is Judicus Verstegen de auteur die verreweg de meest gevarieerde, genuanceerde en authentieke aspecten van natuur, mens en maatschappij in Noorwegen in zijn oeuvre heeft verwerkt. Zijn beschrijvingen van de Noorse natuur als uitdaging, toevluchtsoord en inwijding zijn bovendien steeds functioneel.

Soortgelijke overwegingen gelden ook voor J. Bernlef, met dit verschil dat voor hem Zweden het land van inspiratie is. Het Zweedse literaire concretisme van de jaren '60 heeft zeker invloed uitgeoefend op zijn activiteit voor het tijdschrift Barbarber en het werk van Sundman, Enqvist en vooral Tranströmer en Gustafsson is verre van spoorloos aan hem voorbij gegaan.

Bernlef heeft vrij veel informatie gegeven over zijn relatie met Zweden. Zoals Verstegen verklaart dat de rivier de Glomma tot de dingen behoorden die mede van

invloed waren op een van zijn autobiografische ik-figuren, zo verklaart Bernlef: ‘Het landschap opende iets in me. Veel dichters hebben die band met een landschap, waarvan je onmiddellijk alles begrijpt. Dat heb ik daar (in Zweden), dat landschap dat me duidelijk maakt dat ik omgeven ben door een volstrekt onverschillige natuur, weerbarstig, grimmig, niet liefelijk - en het gevoel iets te moeten doen om erbij te horen is bij mij heel wezenlijk.’ De interviewer vraagt door: ‘Je valt dus steeds terug op het Zweedse landschap?’ Het antwoord: ‘Ik vraag me af of het nog wel Zweden is, is het niet meer het beeld dat ik me van Zweden heb gemaakt en dat kennelijk zo'n kracht heeft dat het blijft doorwerken. Ik vond het vorig jaar ook terug toen ik in New England was. Het zijn voor mij de landschappen met minimale gegevens, waar ik me het beste in voel.

Duinen, de rand van de zee, kustplaatsen, het harde licht. Het waarom is bijna een analytische kwestie. Een landschap is natuurlijk een vertaling van een mentale toestand, althans het herkennen ervan. Ik was 21 jaar toen ik voor het eerst naar Zweden ging. Vreemd eigenlijk, dat je zo jong naar een land trekt en er nooit meer vanaf komt.' Bernlef debuteerde in 1960 met een verhalenbundel, *Stenen spoelen* en een dichtbundel *Knokkels*. De meeste verhalen spelen zich af in Värmland in een kleine verafgelegen dorpsgemeenschap van eenzame, zwijgende mensen die leven onder de druk van een streng en onbarmhartig christelijk geloof. Het zijn korte snapshots. De irrationele handelingen en gedachten van deze mensen - jong en oud - worden nergens verklaard of ontleed. Eenlingen vrijwel allemaal, aangespoelde losse stenen in een weerbarstig landschap, een weerbarstig leven, dat weinig troost biedt.

Duinen, de rand van de zee, kustplaatsen, het harde licht. Het waarom is bijna een analytische kwestie. Een landschap is natuurlijk een vertaling van een mentale toestand, althans het herkennen ervan. Ik was 21 jaar toen ik voor het eerst naar Zweden ging. Vreemd eigenlijk, dat je zo jong naar een land trekt en er nooit meer vanaf komt.' Bernlef debuteerde in 1960 met een verhalenbundel, *Stenen spoelen* en een dichtbundel *Knokkels*. De meeste verhalen spelen zich af in Värmland in een kleine verafgelegen dorpsgemeenschap van eenzame, zwijgende mensen die leven onder de druk van een streng en onbarmhartig christelijk geloof. Het zijn korte snapshots. De irrationele handelingen en gedachten van deze mensen- jong en oud - worden nergens verklaard of ontleed. Eenlingen vrijwel allemaal, aangespoelde losse stenen in een weerbarstig landschap, een weerbarstig leven, dat weinig troost biedt.
Bernlef heeft in de loop der jaren een reeks korte verhalen geschreven met Zweedse couleur locale, vaak sfeertekeningen zonder meer. Daarnaast ontstonden een aantal romans: *Depyromaan*(1967), *Sneeuw*(1973) en *Onder ijsbergen*(1981). *Depyromaan*is als literair experiment interessant. Bernlef zelf als belletrist, de Zweedse journalist Carl Olof Bernhardsson en de Nederlandse cineast Rob Langestraat hebben ieder in hun eigen medium het verhaal verteld van een pyromaan, die in 1959 de gemoederen in Karlstad en tri heel Zweden bezighield. In één maand stichtte hij 24 grote en kleine branden. Het boek heeft een duidelijk documentaire pretentie met zijn foto's, plattegronden, lijsten van straatnamen, krantenfragmenten enz. Bernlef leeft zich in in de gevolgen van de brandstichtingen en de reacties van de slachtoffers en het publiek. In zijn stuk blijft de pyromaan de grote onbekende. Bernhardsson concentreert zich op de pyromaan zelf, en het hoe en waarom van zijn daden. De cineast maakt hem tot hoofdpersoon van een scenario. Het procédé is niet nieuw; aantonen dat de interpretatie van de werkelijkheid aan de lezer wordt overgelaten. De werkelijkheidzelf is niet te achterhalen; alle waarnemers zijn subjectief; Het lijkt niet onwaarschijnlijk dat Bernlef het werk van de Zweedse auteurs Sundman en Enquist kende, dat zich herhaaldelijk beroept op de rol van de auteur als waarnemingen onderzoeker van de werkelijkheid en met de relatie tussen fact en fiction. Deze problematiek herhaalt zich in de roman *Onder ijsbergen* de geschiedenis van de Zweedse poolonderzoeker Andrée (1982). De roman *Sneeuw* met zijn functionele Zweedse setting in een winters landschap behelst zich als *De pyromaan*en het latere *Onderijsbergen* de brandende cruciale vraag, hoe een ongelijk, nap. oer mindaad heeft kunnen plaatsvinden. Ook nu blijkt de waarheid, de toedracht niet te achterhalen. De hartdelen van *Sneeuw* speelt zich af op een afgelegen scherereiland. De sneeuw die alles toedekt, symbool van het verleden, de sneeuw die de vergetelheid van de dood symboliseert en de aanwezigheid van een niets' (zoals Bernlef het zelf uitdrukt) vormt een duidelijk symbool. De onderkoelde stijl van het verhaal met zijn vele open plekken vormt ook een essentieel deel van deze kleine roman.
In *Onder ijsbergen* tekent rechter Olsen een oude moordzaak op Groenland reconstrueren. Hij beschouwt zichzelf als 'waarnemer'. Het resultaat van zijn korte verblijf, dat gekenmerkt wordt door menselijke betrokkenheid en goede wil, is dat hij zelf het slachtoffer wordt van het overwogen moord. Belangrijk is de crisis die hij persoonlijk doormaakt. Hij ha 'ontdekt dat 'onze onderkoelde manier van leven' vals is en dat objectiviteit in feite niet mogelijk is. Bernlef' wilde Groenland niet zien voor zijn roman af was. Wel werkte hij veel documentatie door. Het ging eroen 'een schijn van ongelooflijke exactheid wekken'. Inderdaad weet hij een enorme werkelijkheidsillusie op te roepen, wat niet wegneemt dat hij hier en daar een steek laat vallen: de naam Jon Eita is een typische Samische eigennaam, terwijl ijsberen in Disko nauwelijks voorkomen. Het begrip angakok wordt niet juist gehanteerd en dat de oudere generatie Groenlanders niet kan lezen en schrijven is evenmin juist. De tegenstellingen en conflicten tussen Groenlanders en Denen kunnen echter goed uit de verf en het portret van de 'waarnemer' Olsen is overtuigend.
De geschtencyclus over Andrée die in 1897 een mislukte ballonvaart naar de Noordpool ondernam (zie ook de roman *De barre poolnacht* van Sandman en de verfilming daarvan door Jan Troell),is gevat in het kader van een bezoek aan het Andrée-museum in het plaatsje Gränna, waar het lyrisch ik en zijn geliefde de in 1930 teruggevonden

Bernlef heeft in de loop der jaren een reeks korte verhalen geschreven met Zweedse couleur locale, vaak sfeertekeningen zonder meer. Daarnaast ontstonden een aantal romans: *Depyromaan*(1967), *Sneeuw*(1973) en *Onderijsbergen* (1981). *Depyromaanis* als literair experiment interessant. Bernlef zelf als belletrist, de Zweedse journalist Carl Olof Bernhardsson en de Nederlandse cineast Rob Langestraat hebben ieder in hun eigen medium het verhaal verteld van een pyromaan, die in 1959 de gemoederen in Karlstad en tri heel Zweden bezighield. In één maand stichtte hij 24 grote en kleine branden. Het boek heeft een duidelijk documentaire pretentie met zijn foto's, plattegronden, lijsten van straatnamen, krantenfragmenten enz. Bernlef leeft zich in in de gevolgen van de brandstichtingen en de reacties van de slachtoffers en het publiek. In zijn stuk blijft de pyromaan de grote onbekende. Bernhardsson concentreert zich op de pyromaan zelf, en het hoe en waarom van zijn daden. De cineast maakt hem tot hoofdpersoon van een scenario. Het procédé is niet nieuw; aantonen dat de interpretatie van de werkelijkheid aan de lezer wordt overgelaten. De werkelijkheidzelf is niet te achterhalen; alle waarnemers zijn subjectief; Het lijkt niet onwaarschijnlijk

dat Bernlef het werk van de Zweedse auteurs Sundman en Enqvist kende, dat zich herhaaldelijk bezighoudt met de rol van de auteur als waarnemer en onderzoeker van de werkelijkheid en met de relatie tussen faction en fiction. Deze problematiek herhaalt zich in de roman *Onder ijsbergen* en de gedichtencyclus over de Zweedse poolonder-zoeker Andrée (1982). De roman *Sneeuw*met zijn functionele Zweedse setting in een winters landschapbehelst net als *Depyromaanen* het latere *Onder* ijsbergende cruciale vraag, hoe een ongeluk, resp. een misdaad heeft kunnen plaatsvinden. Ook nu blijkt de waarheid, de toedracht niet te achterhalen. De handeling van *Sneeuw*speelt zich af op een afgelegen schereneiland. De sneeuw die alles toedekt, met name het verleden, de sneeuw die 'deafwezigheid van iets demonstreert en de aanwezigheid van een niets' (zoals Bernlef het uitdrukt) vormt een duidelijk symbool. De onderkoelde stijl van het verhaal met zijn vele open plekken vormt ook een essentieel deel van deze kleine roman.

In *Onder ijsbergen* moet rechter Olsen een oude moordzaak op Groenland reconstrueren. Hij beschouwt zichzelf als waarnemer. Het resultaat van zijn korte verblijf, dat gekenmerkt wordt door humane betrokkenheid en goede wil, is dat hij zelf het slacht offer wordt van een weloverwogen moord. Belangrijk is de crisis die hij persoonlijk doormaakt. Hij had ontdekt dat 'onze onderkoelde manier van leven' vals is en dat objectiviteit in feite niet mogelijk is. Bernlef wilde Groenland niet zien voor zijn roman af was. Wel werkte hij veel documentatie door. Het ging erom 'een schijn van ongelooflijke exactheid te wekken'. Inderdaad weet hij een enorme werkelijkheidsil-lusie opteroepen, wat niet wegneemt dat hij hier en daar eensteek laat valle: de naam Jon Eira is een typische Samische eigennaam, terwijl ijsberen in Disko nauwelijks voorkomen. Het begrip angakók wordt niet juist gehanteerd en dat de oudere generatie Groenlanders niet kan lezen en schrijven is evenmin juist. De tegenstellingen en conflicten tussen Groenlanders en Denen komen echter goed uit de verf en het portret de 'waarnemer' Olsen is overtuigend.

De gedichtencyclus over Andrée die in 1897 een mislukte ballonvaart naar de Noordpool ondernam (zie ook de roman *De barre pooltocht*van Sundman en de verfilming daarvan door Jan Troell), is gevat in het kader van een bezoek aan het Andrée-museum in het plaatsje Gränna, waar het lyrisch ik en zijn geliefde de in 1930 teruggevonden

resten van de expeditie bezichtigen. Ook nu weer gaat het om een ‘openbreken van het verleden’ en ‘om een wig te drijven, een klein ademgat/ waardoor de zuurstof van toen/ uitmondt in een huidige zoen/ zodat ik voel dat je leeft - hier.’ Want: elk museum vertoont wel een kier, waarin heden en verleden, ijzige verstijving en leven en liefde elkaar ontmoeten. Andrées idee van vooruitgang en geloof in de toekomst blijken in dit museum van de mislukking een illusie. Wat beweging moest zijn werd in feite stilstaan, wat exacte wetenschap pretendeerde werd noodlot, dood. De ik-figuur wil zich met deze mannen identificeren, hun witte doodsangst beleven, hun opgaan in het ijzige wit. De expeditiefoto's worden geïnterpreteerd, evenals de dagboeken. Alles is immers in dit museum bewaard, want alles werd teruggevonden. In de laatste twee verzen van de cyclus hernemen het heden, de zomer en de verliefdheid zich: teruggevonden - maar niets wordt bewaard, niets is bestendig, er is alleen het nu.

‘Tirad rist’ is een mooi voorbeeld van een ‘verschrijving’ in de gelijknamige bundel proza-lyrische reisimpressies. Hier worden enkele oude Deense runeninscripties door elkaar gehaald. Een juweeltje daarentegen is het beeld van de Zweedse scherenkust en de daaraan verbonden associaties in het stukje ‘Aankomst’ in de bundel *Verschrijvingen*van 1985.

Enige algemene opmerkingen tot slot. Wanneer Nederlandstalige auteurs het Noorden beschrijven wordt de plaats van handeling gewoonlijk duidelijk en topografisch juist bepaald. Alberts daargelaten. Ter verhoging van de werkelijkheidsillusie wordt soms gebruik gemaakt van allerlei hulpmiddelen: al dan niet fout gespelde plaatsnamen, topografische begrippen, communicatieve uitdrukkingen en woorden die een bepaald facet van het nationale cultuurpatroon uitdrukken worden door sommige auteurs gul rondgestrooid in de tekst, wat soms irriterend werkt. Fred van den Bosch gaat hierin het verst. Met uitzondering van de Värmlandse verhalen van Bernlef en passages bij Verstegen zijn exterieurbeschrijvingen veelvuldiger dan interieurbeschrijvingen. Er is een duidelijke voorkeur voor de vrije natuur en het ‘exotische’ aspect daarvan.

Naast het concrete begrip ‘plaats van handeling’ kunnen we echter het abstractere begrip ‘ruimte’ hanteren, wanneer we de structuur van het tekstmateriaal bekijken, d.w.z. de plaats(en) van het handelingsverloop, zoals ze door de personages en/of de verteller worden waargenomen. Of zoals W. Blok het uitdrukt: de ruimte is het veld van relaties tussen een topografisch gegeven en de personen van het verhaal, dan wel het gedicht. De ‘waarnemer’ in de gedichten van Frederik de Graaf (*Same Ätnam - Beroofd land*, 1982) beleeft de Laplandse ruimte op een volstrekt andere manier dan Alfred in W.F. Hermans' *Nooit meer slapen*, omdat de gehele psyche en alle zintuigen zijn betrokken bij het waarnemen van de ruimte. In het tekstmateriaal dat in dit artikel wordt aangeboden is de Noordse ruimte het kader, waarin de handeling zich afspeelt. Die ruimte kan ook doel op zichzelf zijn: de natuur, het landschap, het exterieur of interieur wordt gethematiseerd. Het handelingsverloop wordt ondergeschikt gemaakt aan de ruimte, de ruimte handelt als het ware zelf met de personages als voorwerp. Ik denk bijv. aan passages uit het verhaal ‘Teredo navalis’ van Bernlef (*Anekdotes uit een zijstraat*, 1978). Het verhaal heeft nauwelijks een plot: een Nederlandse architect bezoekt verschillende delen van Stockholm, die worden beschreven: Stockholm wordt gethematiseerd. De Laplandverhalen van Fred van den Bosch gaan ook sterk in die richting, evenals de arctische poëzie van H.C.

ten Berge. Dat de ruimte als symbool functioneert behoeft nauwelijks te worden gezegd. Evenmin dat zij dan staan voor een ‘état d'ame’.

In de vele tochtverhalen binnen het beschreven tekstmateriaal is de ruimte duidelijk dynamisch, ze begeleidt de reiziger/waarnemer/verteller van plaats tot plaats en ze wordt zintuiglijk, psychisch en rationeel beleefd. De ruimte kan echter ook statisch zijn en een vast kader vormen, waarbinnen de handeling zich afspeelt en waarbinnen de personages zich bewegen en reageren. Bij Alberts en Ten Berge functioneert de ruimte vaak als grensgebied, als overgang. Als bouwelement binnen de verhaalstrucruur wordt de ruimte vaak contrastief gebruikt en ervaren. Het tekstmateriaal biedt er voorbeelden te over van.

Een andere zaak is dat de couleur locale, de locatie en de ruimte niet zelden in feite ondergeschikt zijn aan het handelingsverloop, met andere woorden: het verhaal zou zich even goed elders hebben kunnen afspelen. De auteur verwerkt min of meer toevallige reisindrukken in de tekst, maar echt functioneel is dat coloriet, die locatie, niet. Ik denk o.a. aan een roman van Jan de Zanger, *De andere kant van de maan* of het voortreffelijke na-oorlogse verhaal van Hellema, 'Netwerk' in de bundel *Enige reizen dienden terzake*(1983). Ruimte kan ook uitstekend worden gerelateerd aan kritische, ironische waarnemingen en constateringen bijv. inzake volkskarakter, maatschappelijk model of zeden en gewoonten. De reisverhalen van Gerrit Jan Zwier kunnen dit adstrueren.

In het hier gepresenteerde tekstmateriaal zijn maar enkele voorbeelden waarin een kleine dorpsgemeenschap wordt beschreven. In verreweg de meeste gevallen is de vertelstof gestructureerd rondom een enkeling, dikwijls een outsider, die in de vorm van een reisverhaal op zoek is naar *iets*, op zoek naar zelfbevestiging, verlossing uit onzekerheden; men vlucht weg uit een technocratische maatschappij, uit de volheid, terug naar de natuur, naar de leegte. De vreemde ruimte wordt ervaren als een uitdaging. Een enkeling op zoek naar de vervulling van een dagdroom, naar het verleden, het waarom der dingen. Kortom: de reis naar het Noorden als de klassieke queeste!

Joost Niemöller
Eigenlijk vind ik dit gesprek volkomen overbodig
In gesprek met Rein van der Wiel

Rein van der Wiel is niet iemand die zichzelf graag grote woorden hoort spreken. In het zevende deel van de interviewserie 'Het jonge volk' spreekt dan ook een schrijver die zich met genuanceerde voorzichtigheid uit over wat hem beweegt. En over zijn literaire programma en de bedoelingen achter zijn proza wil hij het liever helemaal niet hebben. In gesprek met een jonge schrijver voor wie het werk zoveel mogelijk voor zichzelf moet spreken.

Rein van der Wiel (Zunderdorp, 1953) doorliep zijn gymnasium A in Haarlem, studeerde af in de Neerlandistiek aan de UvA en is vanaf 1978 leraar Nederlands aan de C.S. Buitenveldert. Momenteel is hij ook medewerker aan het Albert Verwey-project bij de VU. Hij schreef artikelen over de beweging van de Tachtigers in Oog in 't Zeil, BZZLLETIN en Revisor. Van hem verscheen bij uitgeverij Querido *Gezicht op Haarlem***(verhalen, 1986)**, *Ewijkshoeve, tuin van* tachtig**(1988)en** *Hier aanland gaan, hierblijven***(1998). Hij verzorgde de uitgave** *J. Eduard Karsen: Een droom en een scheidsgerecht* **(1986).**

Onlangs verscheen er een geschiedschrijving van jouw hand: Ewijkshoeve, tuin van tachtig. *Hoe is de interesse voor de beweging van de Tachtigers ontstaan?*

Het is begonnen in de periode dat ik tijdens mijn studie Nederlands colleges had bij Enno Endt. Enno weet op een heel persoonlijke, inspirerende manier verhalen te vertellen over de Tachtigers. En dat had ik tot dan toe gemist. Ik was al bijna van plan ermee op te houden omdat ik niet zag wat het mij op zou kunnen leveren.

Vlak voor m'n kandidaats heb ik iemand ontmoet wiens grootmoeder op Ewijkshoeve woonde. Ik had toen net het gedicht van Gorter gelezen, over de dood van Anna Witsen, die op Ewijkshoeve woonde en daar zelfmoord pleegde. Dat heeft gemaakt dat ik gefascineerd raakte over wat daar allemaal op dat buiten was gebeurd. Ik ben briefverzamelingen gaan lezen en naar archieven geweest. In de loop der tijd is er een dermate grote hoeveelheid materiaal ontstaan...

De loop der tijd?

Ik ben begonnen in '77. De laatste jaren heb ik er bijna niks meer aan gedaan. Dat is alleen maar de verbetering van het manuscript geweest. Een kleine tien jaar dus.

Materiaalverzamelingen, alle depots van musea af. Wat betreft die fascinatie: het klinkt natuurlijk heel oppervlakkig, maar... interesse is altijd iets dat op een vaak heel onduidelijke manier gewekt wordt. Een van de dingen die ik fascinerend vond aan die periode van tachtig was dat het verweg was en dichtbij; ook in die zin dat het niet mogelijk was om met die mensen zelf te praten, maar dat het wel mogeljk was om via intermediairen als bijvoorbeeld hun kinderen daar iets van terug te vinden. Met andere woorden: de puzzel fascineerde me.

Het reconstrueren van iets wat nog wel te proeven is, waar de sporen nog heel duidelijk aanwezig zijn in de vorm van eerstelijns nazaten, maar wat er zelf niet meer is. En dan sprak me puur inhoudelijk de bevlogenheid, de kracht van velen in die groep aan. De levenskracht, de wil.

Toch proefik in je boek een zekere ironie.

Ik weet niet of het ironie is. Natuurlijk: er is afstand. Het is niet de periode waarin ik leef. Doordat je overzicht hebt, weet je wat er van een bepaald soort idealisme uiteindelijk geworden is. Dat maakt niet dat je ironisch bent, maar dat je vervuld raakt van een bepaald soort mededogen.

Spraken de geschriften van de Tachtigers je ook aan?

Rein van der Wiel foto Gerrit Serné

Het boek is gecentreerd rond de schilders. En de schilderijen, de etsen en de tekeningen spreken mij bijzonder aan.

Wat betreft de geschriften, wat ik net al zei, die geschriften waarin dat enorme, krachtige levensgevoel tot uitdrukking wordt gebracht vond ik mooi. Ook bijvoorbeeld de recensies van de schilder Willem Witsen, zijn stukken in de Nieuwe Gids, die eisen stellen aan hoe men naar beeldende kunst kan kijken en er over moet schrijven. De stukken van Van Deyssel en Verwey, de verzen van Kloos en Gorter. En ook ontzettend veel brieven.

Ik heb net een brief van Verwey gelezen waarin hij Van Deyssel antwoord geeft die, net getrouwd, in een villa in Luxemburg zit, zich dodelijk verveelt en zeurt van ‘jullie hebben inspiratie en ik zit hier maar en ik heb niks en ik heb geen ambitie om te schrijven.’ En dan komt dat vuur van Verwey met: ‘hou nou toch op’ en ‘als je maar wilt’ en ‘je kunt het’, dat idee. Ergens je schouders onder zetten.

Wat ik voor mijn gevoel ook in mijn fictie benadruk. Bijvoorbeeld in het eerste verhaal van de verhalenbundel *Gezicht op Haarlem*. De hoofdpersoon, die jongen, is iemand die gaandeweg een methode ontwikkelt om zichzelf een hart onder de riem te steken. Hij houdt op een bepaald moment op om voor zichzelf smoesjes te verzinnen.

Dat keert in mijn nieuwe boek *Hieraan land gaan, hier blijven*, terug. Ook de jongen in dat boek wil op een bepaald moment iets, terwijl hij tot aan dat moment niets gewild heeft. De krachten die in je zitten mobiliseren. Ik denk dat dat heel belangrijk is.

Maar het loopt slecht af.

Nee, het loopt niet slecht af.

De jongen in Hier aan land gaan *stapt op een surfplank en verdrinkt in zee*.

Ja natuurlijk, maar het loopt aan de andere kant ook niet slecht af. Dat is ook waar de vader van die jongen zich later in het boek vragen over stelt: hoe moet dit geduid worden. De jongen was eraan toe om iets te ondernemen. Dat culmineert in zijn dood, maar dat is niet iets waar hij op afstevent.

Het is niet zo dat hij gestraft wordt.

O, nee. Ja, als je het zo wilt lezen vind ik het ook best, maar dat is mijn gevoel absoluut niet.

Je noemde Verwey, die Van Deyssel een hart onder de riem stak in een brief. Maar uit je boek over Ewijkshoeve krijg ik toch eerder het gevoel dat die Tachtigers nogal egocentrische personen waren. Ze interesseren zich niet voor de problemen van Anna Witsen, maar als ze zelfmoord heeft gepleegd, worden er de prachtigste gedichten en schilderijen over haar gemaakt. In de meeste gevallen spreken ze niet de ander, maar zichzelf moed in.

Ik denk dat ik het voor een deel wel met je eens moet zijn, maar... wat betreft de dood van Anna Witsen: voor de meesten in het boek is ze vermoedelijk gewoon gek geweest. Ik denk dat zij haar ook niet of nauwelijks gekend hebben. Dat ze later voor hen een symbool is geworden. Dat haar dood voor de meeste van die mensen een associatie is geweest met het feit dat ze stukliepen in het streven naar een bepaald soort kunst. Dat ze allemaal aan de grens van volwassenheid stonden. Ze moesten kiezen voor een huwelijk of niet, voor een maatschappelijk bestaan of niet.

Alphons Diepenbrock moest kiezen voor het componeren, waar zijn hart naar uitging, of voor zijn baantje als classicus. En zo gold dat voor allen. Witsen was de enige die daar niet aan leed, doordat hij financieel onafhankelijk was.

Ik ben het wel met je eens dat ze geen oog hadden voor Anna Witsen en dat ze behoorlijk selfish waren. Maar toch zit daar, met name dan bij Verwey en op een bepaalde manier ook bij Van Deyssel - en bij Gorter bijvoorbeeld heel sterk - een kracht die inderdaad wel heel erg op henzelf betrokken was, maar die wel werkte. Een kracht die uitstraalde. Ze waren geen Florence Nightingales inderdaad, maar de vraag is of mensen daar wel wat aan hebben, of je daardoor niet wordt ingepakt.

Als Kloos had leren aanpakken, dan was er heel iets anders van hem geworden dan nu hij zich heeft laten gaan en heeft laten be-Florence Nightingalen en al z'n problemen

Rein van der Wiel foto Gerrit Serné

heeft laten escaleren op een heel onvruchtbare manier. Maar ik ben het wel met je eens, het was zeer op de eigen persoon betrokken.

Ook in het verhaal 'Monument' komt zo 'n op zichzelf gerichte dichter voor.

Ik moet je ook zeggen dat die Tachtigers me niet en masse sympathiek zijn. Ik heb een grote sympathie voor Witsen, ik begin nu Verwey meer te waarderen. Eigenlijk heb ik met de schrijvers niet zo'n sympathie.

Kun je een parallel trekken tussen de Tachtigers en de Maximalen?

Ik denk het wel. Ik las laatst een gedichtje van een Maximaal, ik weet absoluut niet meer van wie, zo'n slogan. En toen dacht ik 'ja, die lijn naar Tachtig is wel te trekken'. Ook als je denkt aan de manier waarop deze mensen de publiciteit zoeken en ook iets, vind ik wel leuk, schreeuwerigs hebben.

Maar ik kan me niet zoveel voorstellen bij die overmoed, die enorme zelf overschatting in zekere zin. Waarbij ik overigens bij Verwey toch tot de conclusie moet komen dat hij op z'n twintigste al een heel scherp gevoel had voor kwaliteit.

Bij de Maxmalen weet ik dat helemaal niet. Het is ook niet aan mij om dat te beoordelen. Het staat heel ver van me af, die ambitie van Kunst.

Het belang van de Tachtigers is door de literatuurgeschiedenis wel bewezen.

Ja, maar ik zeg niet dat ik die Maximalen raar vind. Het is wel zo dat ik veel stukken van de Tachtigers inhoudelijker vind. Met de Maximalen is het nogal eens geblaat. Als ze kritiek krijgen, dan bijten ze van zich af en dat is toch eerder een emotie dan een emotie door een inhoud gedekt. Maar ik vind het wel leuk dat mensen dat doen. Er zit enthousiasme in.

Ook het idee dat je met een aantal mensen samenwerkt?

Of ik dat waardeer? Nee. Geloof ik niet.

Is dat ook niet juist bij de Tachtigers fascinerend: dat ze op een bepaalde manier zijn gaan schrijven door die omgang met elkaar?

Ja, zeker, maar ook is het grappig om te zien dat ze met een bepaald programma beginnen en dat ze allemaal uitfladderen. Dat ze op allerlei verschillende punten ontdekken dat hun gemeenschappelijk gedragen ideaal uit gaat lopen, dat er barstjes in komen.

Maar dat programma is dan toch wel nodig geweest, als een soort test.

Ja, maar het is eigenlijk al heel vroeg niet meer een echte eenheid. Bijvoorbeeld in 1887 als die *Liefde* van Van Deyssel uitkomt zie je eerst in correspondenties dat Kloos en Verwey alletwee zeggen van 'ja, god, het valt ons erg tegen, we weten niet goed wat we ermee aanmoeten'. En dan komen ze met de recensies en de brochure en dan juichen ze. Omdat ze de behoefte hebben om een gemeenschappelijk ideaal uit te dragen en elkaar te dekken.

Het grote gevoel daarachter houdt het in stand, maar de inhoud maakt dat de kiem van het uiteengaan er al is. Ik geloor niet zo in dat groepsgebeuren hoor. Tenminste als het zo totaal is. Ik geloof wel in het bundelen van bepaalde politieke idealen, maar met die literatuur: tja.

Je ziet er nu ook geen aanleiding toe?

Nee. Ik ben een beetje bang voor dat soort vragen over traditie enzovoort, omdat ik daar vaak geen enkel idee over heb.

Je bent daar toch wel vanuit je studie Nederlands mee bezig geweest?

Als het mezelf betreft niet.

Kun je dat los van elkaar zien?

O, absoluut, dat heeft niks met elkaar te maken.

Rein van der Wiel foto Gerrit Serné

Waar ligt die verbondenheid dan in?

Ik denk dat het iets te maken heeft met een vaag gevoel van verwantschap van naar de wereld kijken. Het heeft iets vervreemdends. Ja kom, dat moet ik dus nu juist niet zeggen. Datje heel gewone dingen ineens met andere ogen kunt zien. Dat...

Bij Schippers zie je ook dat op de vierkante millimeter werken. Haarfijn uitpluizen hoe iemand van zijn kantoor naar zijn werk loopt.

Nou dat spreekt mij niet aan hoor. Ik heb, denk ik, niet zoveel met de wisselwerking tussen een mens en een ding. Ik vind wel dat bijvoorbeeld Schippers daar heel bijzondere dingen over kan zeggen, maar ik heb meer met de wisselwerking tussen de ene en de andere mens.

Is er nooit een boek geweest waarbij je dacht nu wil ik ook gaan schrijven?

Nee. Dat heb ik nooit gedacht. Cortazar, *Een Hinkelspel*. Dat was heel belangrijk. Daar zitten ook heel veel perspectiefwisselingen in. Maar nu ga ik allerlei dingen verzinnen.

Het fantastische trekt je niet.

Nee. Ik denk dat ik daarvoor teveel hou van de basis, het geworteld zijn, in deze stad, in het leven. Ik hou ook helemaal niet van Science Fiction bijvoorbeeld. Afschuwelijk.

Het naturalisme dan?

Nee, door dat sombere naturalisme voel ik me ook absoluut niet aangesproken. Zoals Coenen. Dat is een cultuurpessimisme waar ik koud van word. Ik voel me eerder het tegenovergestelde. Een cultuuroptimist.

In je boeken is het een en al geïsoleerdheid, geen contact kunnen krijgen, niet weten hoe gevoel uitgedrukt moet worden.

Ja, dat vind ik zelf dus helemaal niet. En er zit toch ook heel veel contact in. Ik vind het ontroerend om te zien dat mensen... wat ik net ook over die pubers zei, dat

ze in hun gebrekkig beschikken over kanalen toch zoveel pogingen ondernemen. Het heeft wel iets melancholieks.

Voel je je wel eens geroepen om te schrijven over mensen die je absoluut onsympathiek vindt?

Nee.

Die interesseren je ook niet?

Ik denk dat ze op het moment dat ik erover zou schrijven niet meer alleen antipathiek zouden zijn.

Je gelooft niet in het slechte van de mens.

Het is natuurlijk onmogelijk om je in iedereen te verdiepen, maar op zich denk ik altijd wel dat ik er iets goeds in vind. Ik denk ook dat zoveel mensen overtuigd zijn van de slechtheid van de mens, dat dat niet om onderstreping vraagt.

Je schrijft aan een boekje leest over opvattingen van schrijvers, dus het lijkt voor de hand te liggen dat je dat ook op jezelf betrekt.

Je denkt, als bij de Tachtigers, van goh, wat leuk, of wat grappig dat ze dat toen ook al dachten, dat soort dingen. Maar ik ontwikkel niet aan de hand daarvan een vakje in mijn hoofd dat gevuld is met mijn programmatische standpunten. Ad hoc kan ik zeggen ‘ja, daar ben ik het heel erg mee eens’, of ‘dat spreekt me absoluut niet aan’. Maar ik kan daar niets algemeens over zeggen.

Dat interesseert je ook niet?

Nee. Ik werk nu aan de voorbereiding van de uitgave van de correspondentie van Albert Verwey. En dan denk ik ‘fantastisch, dat dat allemaal bewaard is gebleven’.

Met Ewijkshoeve is mijn grootste bron ook de correspondenties geweest. En ik zelf heb ook tot nu toe alles bewaard wat ik geschreven en ontvangen heb. Maar ik zal er wel ontzettend goed voor zorgen dat het allemaal weg is later.

Dat werkt dus heel raar. Dat je wel het belang wat betreft anderen ziet, maar dat je van jezelf denkt 'niemand heeft daar wat aan, allemaal onzin'.

Je bent je er wel van bewust dat een tekst van jou voldoet aan bepaalde normen voor jezelf.

Ja, ik moet het zelf mooi vinden.

En er zijn een bepaald soort dingen die je mooi vindt en een bepaald soort die je niet mooi vindt.

Als ik dat zou gaan formuleren zou er een lijntje breken. Laat anderen maar denken waar het over gaat.

De theoretische teksten kunnen de praktijk in de weg gaan zitten.

Ik wil, en het is zo simpel als dat, mezelf bij tijd en wijle een verhaal vertellen. Ik geloof best dat daar bepaalde patronen in te ontdekken zullen zijn, maar ik ga ze er niet uithalen. En ik leg ze er dus ook niet in.

In je eerste bundel staan signalen die er duidelijk door de schrijver zijn ingelegd. Het gedicht van Philip Larkin, dat uitgespreid over het hele verhaal 'Kareol' de hoofdstuktitels vormt. Je lijkt dan duidelijk te willen maken dat het niet zomaar een verhaaltje is, maar gaat over het 'oerthema' dat ook in het gedicht van Larkin aan de orde komt. Dus: waarom wil je er niet over praten?

Nou (lacht). Ik heb zelf veel binding met dat gedicht. Het is een vormgevingsprincipe. Ik denk dat ik me wel bewust ben van het feit dat ik een verhaal schrijf op het niveau van een verhaaltje, dat ikzelf spannend-leuk vind en op een algemener niveau en op een symbolisch niveau. Ik schrijf op die drie niveaus. Maar tegelijk klinkt dat zo pretentieus.

Je wilt de lezer niet een bepaalde interpretatie opdringen.

Ja, precies. En ik wens helemaal geen bedoeling van mij vast te leggen. Misschien is dat een idee over literatuur. Dat ik vind dat het verhaal zichzelf zou moeten vertellen. Eigenlijk vind ik dit gesprek volkomen overbodig. Ik vind het heel leuk om te praten over de dingen die ik schrijf, maar eigenlijk vind ik het in z'n algemeenheid onuitstaanbaar dat mensen iets schrijven en vervolgens gaan uitleggen wat ze daarmee bedoelen.

Is literatuur een andere manier van communiceren?

Nee. Oek de Jong heeft eens ergens gezegd dat hij schrijft om met zijn vrienden te communiceren, of iets in die trant. Zo zie ik dat niet. Maar het werkt wel zo. Mensen die uit een verhaal dingen menen te halen die ik totnogtoe nooit zo duidelijk heb gemaakt in andere bewoordingen.

Als iemand vraagt 'wat betekent Haarlem nu voor je?'. Dan kun je niet zeggen 'lees dat boek Gezicht op Haarlem *maar'?*

Nee, dat vind ik helemaal niet. Want ik zou zelf niet kunnen zeggen wat de verhalen dan over Haarlem zeggen. Het is een decor. En vervolgens is het een decor waar ik ontzettend veel speelgoed heb liggen. Dus het is voor mij iets dierbaars. Maar als ik zou moeten verwoorden wat Haarlem voor me betekent zou dat een heel ander verhaal zijn dan de som van indrukken uit het boek.

Toch is de sfeer heel Haarlems.

Ik vind het enig hoor, als je dat zegt. Maar de sfeer is de straten die je kent.

Het gevaar is toch dat mensen het gaan lezen als een boek over Haarlem.

Is dat een gevaar? Er is geen sprake van een bedoeling en dus schuilt dat gevaar er ook niet in. Als mensen het zo lezen dan is het mooi meegenomen. Sommige mensen zullen

het heel leuk vinden omdat ze zelf uit Haarlem komen. Maar wat ik in dat verhaal wil zeggen dat zeg ik ook.

Heb je de analyse achteraf niet nodig om een stapje verder te komen?

Ja. Maar dat gaat heel vanzelfsprekend zou ik bijna willen zeggen. Het gaat niet analytisch. Ik schrijf eerst het verhaaltje en dan ga ik de structuur, als die er al niet in zou zitten, vervolmaken. Er is een vormgevingsprincipe.

Maar de verhalen die je daarvoor geschreven hebt spelen wel een rol. Als je iets schrijft over een puber realiseer je je dat er al eerder in een ander boek een puber is geweest.

Nee. Het is een heel ander verhaal. Een heel andere puber ook. Ik heb die lijn nooit in gedachten gehad.

Wat is dat voor jou, een puber?

Dat zijn al die mensen die op die school van mij zitten. Dat zijn mensen die met heel veel kiemen rondlopen, waar ontzettend veel mee mogelijk is. Waar ontzettend veel positieve ambitie in zit. In z'n beste betekenis. Eigenlijk een heleboel graag willen en een heleboel goed doen.

Dat is niet hoe een puber overkomt.

Het is absoluut zo. Er zitten zoveel tegenwerkende krachten op dat het misschien heel vaak niet zichtbaar is. Er is een spanningsveld. Wat in het verhaal ‘Gezicht op Haarlem’ zo'n beetje het belangrijkste punt is naar mijn idee. Ik denk aan de kracht die de jongen in de lucht ziet: een zon waar de wolken tegenaan duwen. Dus wel heel abstract. Ik denk ook aan wat dat jongetje in *Hieraan land gaan* voelt als de behoefte om iets in zijn greep te krijgen, iets te bemachtigen. Zo abstract mogelijk.

En dan meteen met het grootste willen beginnen: de zee.

Ja, titanen.

Maar het heeft ook iets superlulligs. Jongen koopt toevallig een boekje over surfen en denkt dat hij het wel kan zonder les te nemen.

Ik denk dat over het algemeen die kracht en die ambitie en die wil in de meest lullige dingen gaan zitten. En dat het over het algemeen niet te herkennen is. Zeker als je op de middelbare school kijkt. Daar worden heldendaden verricht op de vierkante millimeter waarvan je tranen in je ogen krijgt. En dus vind ik dat dan ook niet lullig. Ja god, binnen het perspectief van de heldendaden die de boeken halen is het natuurlijk niks. Maar is het misschien ook alles.

Alsjezo'n verhaal schrijft zieje op een gegeven moment de situatie helemaal voor je, alsof het echt is?

Ja, het verhaal vertelt zichzelf namelijk. Ik ben bijvoorbeeld met *Hieraan land gaan*, begonnen met het eind. Dat die vader staat op de plek waar die jongen verdronken is en dan een bepaald soort rust in zich voelt dalen die maakt dat hij altijd daar zou willen blijven.

Maar je bent er toch bij als het verhaal verkeerde zijpaden inslaat?

Het gebeurt niet heel erg veel. Het is wel zo dat van dit verhaal de tweede versie duidelijk anders is dan de eerste versie. Maar dat komt door het vormgevingsprincipe. Wat nu het eerste deel is, dat was er in het begin helemaal niet.

Je werkt niet met schema 's.

Ik werk met een heel globaal schema. Daar staat bijvoorbeeld op dat in hoofdstuk één, scène één dat en dat moet komen, maar dan in drie woorden geformuleerd of zo. Voor het tweede hoofdstuk heb ik wel voor iedere dag gef ormuleerd wat daar in moest, maar dat moest wel, omdat dit over dezelfde gebeurtenissen gaat als het eerste hoofdstuk. Alleen niet gezien vanuit het perspectief van de vader, maar van de jongen.

Rein van der Wiel foto Gerrit Serné

Je gebruikt heel vaak perspectiefwijzigingen.

Voor mij is het meest interessante misschien wel om één en dezelfde gebeurtenis te nemen, een ogenschijnlijk objectief feit, en daarvan te weten te komen hoe daarover door verschillende mensen gedacht wordt. En dan de raakvlakken en de tegenstellingen te begrijpen. Dat heeft ook te maken met het feit dat ik de interpretatie van mijn werk niet vast wil leggen.

Ik denk dat je altijd met je eigen gevoel, je eigen ervaringen, de dingen die je ziet een kleur geeft. Iets gebeurt, maar daar wordt zo verschillend over gedacht dat het voor sommige mensen misschien wel niet gebeurt. Als ik dan ergens lees dat dat verhaal van mij gaat over vervreemding of verbeelding, zijn dat allemaal grote woorden voor iets wat zich alweer op de vierkante millimeter afspeelt.

Er lijkt je veel gelegen aan de exacte plaats waar iets gebeurt, het wordt met naam en toenaam genoemd.

Ik denk dat het voor mij zoveel mogelijk in het leven geworteld moet zijn. Zo weinig mogelijk abstract. Dat het te lezen is als iets wat echt gebeurt. Ik vind het zelf heel plezierig om te weten waar ik loop. Hoe het heet. Dat is iets wat ik in het bijzonder met plaatsen en plekken heb. Ik hou van de vertrouwdheid, de geborgenheid van land.

Je zou je niet tekort gedaan voelen als iemand dat las en zei dat het enkel een spannend verhaal was over een vader en zijn zoon?

Nee, dat vind ik de grootste bevestiging die je kunt krijgen. Ik vind het, geloof ik, leuker wanneer mensen zeggen ‘goh, wat is dat een spannend, lekker verhaal over Zuid-Frankrijk’, dan dat ze zeggen van 'goh, wat is de verbeelding of de vervreemding daar prachtig gevisualiseerd.

Waarom doe je dan al die moeite met al die perspectiefwisselingen?

Nee, nogmaals, ik doe geen moeite. Ik vertel mezelf een verhaal. En dat is geen moeite. Dat vind ik heel plezierig.

Wie zijn schrijvers in Nederland die je hoog acht?

Dat kan ik niet zeggen. Dat weet ik niet. Ik kan alleen maar zeggen dat ik sommige boeken van sommige schrijvers wel mooi vind en dat ik daar iets mee heb. Maar ik kan absoluut niet zeggen dat ik bepaalde schrijvers... dat heb ik wel met poëzie. Ik denk dat dat misschien te maken heeft met het feit dat het vormgevingsprincipe daarbij in het oog springt, misschien alleen al door het afbreken van zinnen. Ja, misschien hoor, ik weet het zelf ook niet. Ik denk dat de toon en de zeggingskracht heel veel met de structuur te maken hebben. En dat ik dat bijvoorbeeld aantref bij Faverey, bij Kopland. Daarvan denk ik dat ik het meteen begrijp, al kan ik het misschien niet altijd meteen uitleggen.

Je leest veel poëzie?

Misschien lees ik wel iets meer poëzie dan proza. Maar nog even over dat proza: ik heb de genomineerde boeken voor de AKO-prijs gelezen en er was niet één verwantschap bij. En dat geldt ook voor al die mensen met wie ik destijds gedebuteerd heb. Ik heb ze allemaal gelezen om te kijken of er iemand tussen zat met wie ik me verbonden voelde.

Bevreemd je dat?

Dat weet ik niet. Nee. Eigenlijk niet. Ik denk dat dat eigenlijk ideaal is. Als ik het idee had dat iemand anders bij wijze van spreken mijn verhaal ook had kunnen schrijven zou ik die ander lezen en niet meer schrijven.

Ook niet iemand die op een andere manier schrijft over dingen waar jij over schrijft?

Nee, zo'n hij of zij ben ik nog niet tegengekomen. Ik voel wel een verbondenheid met sommige dingen die Krol geschreven heeft, met Schippers.

Peter Swart
Verknipt en gespleten

De Amerikaanse kinderpsycholoog Jonathan Kellerman (39) had al grote plannen met schrijven toen hij nog slechts wetenschappelijke publikaties op zijn naam had staan. *Helping the Fearful Child* was een studie over de psychologische aspecten van kanker bij kinderen, en tegelijkertijd een aanloop naar zijn eerste thriller. Kellerman wilde de kennis en ervaring die hij had opgedaan op het gebied van de kinderpsychologie aanwenden om een eersteklas thriller te schrijven, die niet alleen spannend en onderhoudend moest zijn, maar tevens inzicht moest verschaffen in de beschreven aspecten van zijn vakgebied. Nogal hoog gegrepen en misschien wat veel tegelijk, zou je zo denken, zeker als er nog bijverteld wordt dat het de bedoeling is aan te sluiten bij de traditie van illustere voorgangers als Raymond Chandler en Ross McDonald! Dat laatste oogmerk is wat moeilijk op geslaagdheid te beoordelen, maar het feit is dat Kellermans eerste thriller *When the Bough Breaks*, hem onmiddellijk de prestigieuze Edgar Award bracht, een onderscheiding die heel wat auteurs van naam aan hun neus zagen voorbijgaan. De debuutthriller gaat over een dubbele moord, voor de ontrafeling waarvan de getuigenis van een zevenjarig meisje van doorslaggevend belang is. Kinderpsycholoog/hoofdpersoon Alexander Delaware helpt het kind herinneren welke gruwelen zij heeft gadegeslagen. *Blood Test*(1986) vertelt het verhaal van een vijfjarig jongetje dat aan kanker lijdt, maar hiervoor niet mag worden behandel omdat het ‘geloof’ van de ouders zulks niet toestaat. Het kereltje wordt zelfs nog ontvoerd, maar Alex brengt in samenwerking met een bevriend politieman ook deze zaak tot een oplossing waarover je je als lezer niet mag beklagen.

Over the Edge(1987) is het derde avontuur van de beminnelijke, maar strijdvaardige Delaware, en zonder meer het sterkste van de drie. Naast de officier van Justitie, de rechter, de verzekeringsdeskundige, de politieman en de nieuwsgierige journalist hebben we er met Keilermans kinderpsycholoog weer een nieuw type speurder bij. Een aanwinst bovendien, hoewel de gekozen invalshoek op papier enigszins geforceerd zal aandoen. Van enige ongerijmdheid is in de praktijk echter geen sprake, want Kellerman zorgt ook in *Over the Edge*voor dwarsverbindingen die borg staan voor een hoge graad van aannemelijkheid. Een jongen die bij Delaware in therapie geweest is belt hem jaren later op en lijkt te hallucineren als hij het heeft over ‘glazen tunnels’ en ‘rookpluimen’ die aan de aarde ontsnappen. Alexander Delaware kan zich niet verzoenen dat het ooit boven-normaal begaafde ventje ineens helemaal gaga geworden is en zet zich in om de ware toedracht rond een serie moorden die deze Jamey Cadmus in de schoenen wordt geschoven, te achterhalen. Ook in dit boek is er gelukkig een bevriende politieman met wie kan worden samengewerkt. De plot is briljant en het geheel een ronduit schitterend boek, waarvan je voor de Nederlandstalig georiënteerde lezer hoopt dat het spoedig vertaald en op de markt gebracht wordt!

Jonathan Kellermans meest recente boek is *The Butcher's Theatre*(een heuvel in Jerusalem waar bloedig strijd is geleverd), het verscheen dit jaar en is ook meteen vertaald. *Domein van deBeul*heet het in het Nederlands en het verscheen onlangs bij uitgeverij Luitingh. Vertaler Frank de Groot verdient lof voor zijn snelheid en

uithoudingsvermogen - het boek telt 627 bladzijden! - alsmede voor de betoonde accuratesse.

Hoofdpersoon Alexander Delaware mag voorlopig even bijkomen van zijn belevenissen, hoewel hij enigszins lijkt voort te leven in zijn opvolger, de Israëlische politieman Daniël Sharavi. Het zijn vergelijkbare persoonlijkheden als het gaat om aantrekkelijke karaktertrekken, obsessieve werkijver en onverzettelijkheid bij het oplossen van problemen die zich tijdens het onderzoek voordoen, waarheen het spoor ook moge voeren. Had Delaware een traumatisch kaakfractuur opgelopen dat wel nooit meer genezen zal, Sharavi heeft een verminkte linkerhand - overgehouden aan een legerac-

tie - die er ook mag wezen. Zulke nog voor het boek van start gaat opgelopen verwondingen geven reliëf aan een hoofdpersonage en stellen de schrijver in staat diens verleden uitgebreid en dramatisch in te kleuren. Eventueel behaalde successen winnen aan betekenis, daar er ook nog eens een lichamelijke handicap moest worden overwonnen.

In *Domein van de Beulis* Jerusalem de voornaamste plaats van handeling. Als het boek begint is 'de Grijze Man', een weinig subtiele seriemoordenaar, al enige tijd druk bezig. Hoofdinspecteur 'Pakad' Sharavi heeft bij gebrek aan werkbare aanknopingspunten nog maar bitter weinig vooruitgang geboekt in zijn onderzoek als de stad wordt opgeschrikt door de vondst van een nieuw slachtoffer. Het jonge Arabische meisje - misdaad is in Israël per definitie een politiek gegeven - is om zeep geholpen op een manier die sterk afwijkt van de modus operandi van 'de Grijze Man': de moordenaar heeft meteen voor begrafenisondernemer gespeeld en de kleine Fatma ondanks gapende wonden zonder een spoor van bloed achtergelaten. Ook het haar van het meisje is goed gewassen. Aanvankelijk denkt het in allerijl samengestelde onderzoeksteam nog aan een noodlottige ontknoping van een familievete, omdat het gezin het meisje vanwege afwijkend gedrag uit haar midden had verstoten, maar het gebruik van verschillende messen, van het soort dat door chirurgen gebruikt wordt, maakt een dergelijke gang van zaken erg onwaarschijnlijk. Prachtig getroffen is de scène waarin de vader door de politie verhoord wordt en desgevraagd zegt in plaats van vier nog maar drie dochters te hebben. Dat is feitelijk op dat moment juist, maar voor vader telde het kind voor haar dood al niet meer mee.

De multi-raciale samenstelling van de Israëlische bevolking is ook terug te vinden bij het onderzoeksteam dat zich bezighoudt met de moord, en is voor de schrijver een onuitputtelijke bron van inspiratie geweest. Kellerman laat de orthodox-Joodse Sharavi een team samenstellen waar onder meer de 'Chinees' Yossi Lee en de Arabier Elias Daoud deel van uitmaken. De Arabisch-Israëlische belangentegenstelling krijgt fraai en wrang gestalte in het contact tussen Nahum Shmeltzer en Elias Daoud, die absoluut niets van elkaar moeten hebben, maar wel verondersteld worden innig samen te werken. Commissaris 'Tat Nitzav' Laufer, de boven Sharavi gestelde autoriteit, is weer eens een heerlijk voorbeeldexemplaar van de middelmatige, omhooggevallen bureaucraat. Niet gehinderd door kennis, ervaring of inzicht kiest hij onveranderlijk voor verkeerde voortzettingen bij het onderzoek en speelt het zelfs klaar een recidiverend kinderverkrachter op vrije voeten te stellen omdat de man beschikt over invloedrijke kennissen - 'Proteksia' heet dat daar.

Een week na de eerste moord wordt Juliet, het tweede slachtoffer, gevonden. Zij is op vergelijkbare wijze aan haar eind gekomen: bewerkt met messen na met heroïne verdoofd te zijn. Nu krijgt Laufer, die reeds een perscommuniqué had doen uitgaan waarin hij zichzelf alle lof toezwaaide voor de oplossing van een naar zijn idee op zichzelf staande moord, er eerst goed de pest in. Zelfs de burgemeester komt Sharavi even influisteren dat de voortdurende en onopgeloste moordzaken een zeer nadelige invloed hebben op het voor de stad zo onmisbare toerisme.

Bij het onderzoek komt telkens weer het Amelia Catherine-ziekenhuis ter tafel, vanwege de centrale ligging en de mogelijke medische connectie met de misdaad. En passant laat Keilerman geen gelegenheid onbenut om de Verenigde Naties (het ziekenhuis hoort hierbij) door ondergeschikte personages te kijk te laten zetten als

een ondoelmatige, overgefinancierde elite-instelling, waar niemand iets aan heeft, terwijl de nood die moest worden gelenigd onaangeroerd blijft voortbestaan.

Keilerman heeft in *Domein van de Beulgekozen* voor een ambitieuze en riskante benadering: naast de hierboven beschreven dagelijkse realiteit van het politie-onderzoek is er plaats ingeruimd voor een zorgvuldig opgebouwd psychologisch portret van de moordenaar. Met regelmatige tussenpozen onderbreekt de auteur het verhaal om - met veel gevoel voor betekenisvolle details - de verwrongen jeugd van de ‘Beul’ in kaart te brengen. Er moet wel ontzettend veel loos zijn in de relatie tussen ouders en opgroeiend kind om de drang tot het aanrichten van allerhande gruwelijkheden op latere leeftijd te kunnen verklaren. Nou, dat is inderdaad het geval, en als we ervan uitgaan dat zo'n verklaring in ieder geval gedeeltelijk aannemelijk maakt hoe de

moordenaar ‘in elkaar zit’ en te werk gaat, dan is Kellerman in zijn opzet geslaagd. Door het toepassen van knappe inversies en flash - backs, die worden afgewisseld met nieuwe onderzoeksgegevens, ontstaat een zeer complex geheel, waarbij het verleden nauwelijks aanwijsbaar overvloeit in het heden. Tegen het einde van het boek worden geen oude koeien meer uit de sloot gehaald, maar volgen we de gebeurtenissen op de voet. Meesterlijk geschreven is de ontknoping in de laatste bladzijden. De klassieke ultieme confrontatie tussen speurder en boef is dermate meeslepend beschreven dat je sneller wilt lezen dan je de bladzijden kunt omslaan en maakt het gebrek aan verrassingselementen ruimschoots goed.

Domein van de Beul moet het niet hebben van de op de cover aangereikte verwijzing naar Jack the Ripper, daarvoor zijn de overeenkomsten wat al te oppervlakkig. De verklarende woordenlijst, een broederlijke mixture van Joodse en Arabische termen, helpt mee aan een beter begrip, maar de ijverige lezer zal in zijn honger naar kennis zo nu en dan gefrustreerd worden omdat lang niet alle in het boek gecursiveerde leenwoorden achterin het boek een plaatsje hebben gekregen.

Na de avonturen van Alexander Delaware heeft Jonathan Kellerman gekozen voor een heel ander soort boek, dat zich waarschijnlijk niet toevallig afspeelt in één van de meest explosieve landen ter wereld. Hij hanteert een even persoonlijke als vanzelfsprekende stijl, die sterk genoeg is om na vertaling in evenwicht te blijven. Het Israël van Kellerman doet realistisch aan en levert met z'n nerveus - jachtige atmosfeer een bijzonder welkom decor voor de navenante actie. Dat de nèt in Jerusalem verblijvende Amerikaanse politieman Gene via geavanceerde computerprogramma's gewichtig materiaaal aan het onderzoek bijdraagt is niet erg waarschijnlijk. Daarnaast kan gesignaleerd worden dat de auteur vanuit zijn opleiding en achtergrond mogelijk de belangstelling van de gemiddelde lezer voor de finesses van de gekte van de moordenaar wat hoog heeft ingeschat. Bij een boek van deze omvang - het rechtstreeks gevolg van de grondige aanpak die Kellerman heeft aangedurfd - zijn dit echter bescheiden punten van kritiek.

Hopelijk gaat uitgeverij Luitingh verder met deze auteur en komt dan ook *Over the Edge* spoedig in een Nederlandse vertaling uit!

Jonathan Kellerman, Domein van de Beul, Uitgeverij Luitingh, Utrecht, 627 bladzijden, fl. 29,90.

Elsa Morante
De klasgenoot

Ik was eenjongen van dertien en zat in de onderbouw van het gymnasium; tussenal die jongens van mijn klas die niet mooi en niet lelijk waren, was er één die heel mooi was. Hij was te recalcitrant en te lui om de eerste van de klas te zijn, maar de geringste inspanning zou voor hem voldoende zijn geweest om dat te worden, dat zag iedereen. Niemand van ons bleek in het bezit van een verstand dat zo helder en trefzeker was als het zijne. De eerste van de klas, dat was ìk. Ik was dichterlijk van aard en wanneer ik aan mijn klasgenoot dacht, noemde ik hem onwillekeurig *Arcangelo*, aartsengel.

Als ik hem met die naam weer voor de geest roep, zie ik opnieuw zijn goudblonde, vrij lange haar voor me, de ronding van zijn wangen die zo gracieus harmonieerde met die van zijn lippen, en het trotse licht in zijn ogen. Ik hoor zelfs weer zijn schaterlach vol kinderlijke gulheid: net een water dat door al die jaren heen helder is gebleven.

Onze klasgenoot was zo verwend door de natuur dat niemand van ons eraan twijfelde of hij was ook verwend door het lot. Hij had het recht hooghartig te zijn; ongetwijfeld was hij het rijkst van ons allemaal. Zijn haar was altijd keurig gekamd, hij droeg elegante dasjes, en zijn schoolboeken waren ingebonden in mooi glanzend rood karton. Niemand van ons beeldde zich in dat hij goed genoeg was om bij hem thuis te mogen komen, en zonder het gezien te hebben stelden we ons zijn huis voor als dat van een vorst.

Iedere dag werd hij opgehaald door een vrouw die volgens hem zelf de dienstmeid was. Ze was lang van gestalte en gereserveerd, hooghartig zou je gezegd hebben, en ze had de bleke wangen en matte oogleden van iemand die 's nachts weinig slaapt, en een vlecht die zo glanzend en zwaar was dat hij van massief goud leek. Hij was achter op haar hoofd opgestoken in een knoet, zoals de gewoonte is bij vrouwen uit het volk. De twee wisselden een glimlach, waarin ik nu een blijk van medeplichtigheid zie, en daarna nam de vrouw met inderdaad de onderdanige zorgzaamheid van een dienstmeid de schooltas van onze klasgenoot over. En samen vertrokken ze naar die nooit aanschouwde woning waarover ik bij mezelf van alles en nog wat fantaseerde. Al was ìk de eerste van de klas en niet hij, ik zwol van trots wanneer hij me met *Augusto* aansprak en me bij mijn voornaam noemde in plaats van bij mijn achternaam zoals hij dat bij de andere leerlingen deed.

Op een dag, toen onze klasgenoot bij de lessenaar was geroepen om overhoord te worden, merkten sommigen van ons direct dat zijn gezicht anders stond dan normaal. Er was in zijn ogen een soort verholen ontzetting. Hij zag eruit als iemand, zo bedacht ik met medelijden, die bij zijn vertrek thuis een woesteling heeft achtergelaten, een logé die tijdens zijn afwezigheid zijn lusten kan gaan botvieren op dierbare bezittingen. Bij de eerste vraag van de leraar richtte hij die verbijsterde ogen strak op de lessenaar; daarna barstte hij uit in een vreemd soort huilen. Vreemd, omdat het niet bevrijdend en spontaan was als dat van leeftijdgenoten, maar moeizaam en bitter als dat van volwassenen wier verdriet verhard is en niet meer af te schudden. Toen we hem zo zagen huilen, met zijn hoofd voorover tussen zijn armen waar het schokkend op en neer bewoog, werden we bevangen door hetzelfde beklemmende onbehagen dat men ervaart wanneer men een man ziet huilen.

De volgende ochtend kwamen we de oorzaak van dat alles te weten: onze klasgenoot verscheen namelijk niet op school omdat zijn moeder, die al een paar dagen ziek geweest was, in de loop van de nacht was overleden. We kwamen ook te weten dat zijn moeder niemand anders was dan die volksvrouw die hem altijd opwachtte bij de uitgang. Ongetwijfeld schaamde hij zich voor haar armoede en daarom had hij voorgewend dat zij de dienstmeid was.

Een dergelijke minderwaardige schijnvertoning riep bij ons minachting op voor onze

klasgenoot, maar aangezien hij verder niet meer op school verscheen, kregen de overige leerlingen niet de kans zich te wreken. De wraak bleef voorbehouden aan mij.

Onze klasgenoot had al geen vader meer en omdat hij ook geen andere familie meer bezat, werd hij uit menslievendheid opgenomen door een oom die een winkeltje had en die hem als hulpje in de zaak zette. Het was maar een paar maanden nadat hij van school was gegaan dat ik bij toeval in dat winkeltje kwam en hem zo weer trof.

Ik kwam recht uit de les en had mijn boeken onder mijn arm. Hij droeg sjofele kleren die hem te krap en te kort waren en boven zijn vrij tengere schouders was zijn kinderlijke gezicht zo mooi dat ik hem mijns ondanks bij mezelf onwillekeurig *Arcangelo* noemde zoals eerst. Toen hij me aankeek, verscheen op zijn gezicht het geforceerde glimlachje van een jongen die slaag heeft gekregen en die om je geen voldoening te schenken doet alsof er niets aan de hand is. Maar toen hij zag dat ik aan mijn kant van de toonbank koud bleef zwijgen, raadde hij misschien de geringschatting die ik net als alle andere jongens voor hem koesterde. Zijn pupillen lichtten hooghartig op, zijn glimlach werd triomfantelijk en minachtend, en zacht zei hij tegen mij: - Uitslover. Ik weet niet wie het was die voor mij mijn antwoord formuleerde en het op mijn jongenslippen bracht. Het klinkt in mij na als niet van mezelf en toch sprak ik het uit: - Ach jij, kind van een dienstmeid dat je bent, - zei ik tegen hem. Ik had daarna maar nauwelijks de tijd om te zien hoe hij eerst vuurrood en onmiddellijk daarop helemaal bleek werd, waarbij hij er in al zijn lafheid zo verlaten en weerloos uitzag dat ik in één keer weer in volle omvang de jongensliefde voor hem terugvoelde die ik als klasgenoot voor hem had. Snel liep ik de winkel uit.

Sindsdien heb ik hem niet meer teruggezien en ook heb ik niet meer over hem horen spreken. Maar nog vandaag de dag is het ondanks mijn minachting met mijn gevoelens jegens mijn klasgenoot aldus gesteld: als ik wist dat hij in de gevangenis zat (en ik weet niet waarom mijn gedachten juist bij deze veronderstelling als de meest waarschijnlijke blijven stilstaan), dan zou ik onmiddellijk bereid zijn om zijn plaats in te nemen, als híj daarmee vrij zou komen.

(vertaling: F.J.P. Verbrugge)

Blijkens een noot in de verhalenbundel Lo scialle andaluso, Turijn, Einaudi 1985[2] dateert dit verhaal van Elsa Morante, Il compagno, uit 1938.

Anneke Reitsma
Gedicht

Genesis

Woorden willen zwijgen.
Nooit is hun adem moe
Mijn stilte in te lijven:
Beweging van hun bloed.

Spreken is verhuizen:
Oor en mond en tong
Horen hoe zintuigelijk
Beginnen ooit begon.

Ik schrijf om te verdwijnen,
Mijn pen gedoopt in licht -
Woorden willen zwijgen:
Ik adem hun gedicht.

Victor Vroomkoning
Gedicht

Nagel

Een gedicht is een verhaal
apart. Het ligt omstandig
stil zoals de nagel
in een pink. Van leven
merk je dit: je knipt hem
als hij lastig wordt.

Geen nagel zonder vinger,
behoeft een vers een blad
waarin het rust, waaruit
het groeit. Niet één kant
op en van ons af maar
omgekeerd woekerend
tot in het holst van ons
hart. Een vers blijft
moeilijk doen.

Maarten Doorman
Gedichten

Daarom langzaam en met bijna droge lippen

Vanwaar dat remmen steeds in deze regels,
die gespannen hang naar vertraging? Waarom
zo'n langzaam openklappende paraplu
van woorden vol nu, balein
voor balein behoedzaam opschuivend,
plassen ontwijkend met dit bolwerk omhoog?

Omdat de tijd stroomt en verdampt,
om dat er even buiten te houden, omdat
dichten alleen
het beginnen
van kussen is, daarom langzaam en
met bijna droge lippen.

Nog is er het gelag
van de voorbije avond,
woorden als houden van
liggen opengebarsten: de ochtend
strooit zijn zout
in een droom die niet verdwijnt.

In de middag worden de muren
met een echo behangen
die alies wat te hard gezegd is
herhaalt en herhaalt.

De dag zet ons betaald
met klinkende munt, gepast
en niet op een afstand.
Fluister tegen me als je kunt.

Lida Lobo
Gedicht

Atlantic Wall

Langs de weg zijn aarden wallen
langs de spoorweg voor de trein
als 't maar echte wallen zijn
nee, kijk, 't zijn gebouwen
uit de rotsen uitgehouwen
't zijn nog van die oorlogsbrokken
waar de mof in wapenrokken
regelrecht... is omgetrokken.
Weet je nog wel?
Atlantic Wall.

Peter Ghyssaert
Gedichten

Erftante

Na haar dood hadden wij grijze amber
uit haar potvisachtig lijk geput.
Wij vonden in een keukenkast een pot
met goud, bedekt met poederlagen gember.
Wij vonden goedgerolde sigaretten
die, langzaam verbrand, een fijne rook
uitwasemden tot schone silhouetten
van glorie en van aangename reuk.
Wij vonden dranken die een bres sloegen
in hersencellen, waar genot en angst
even als een klamme wind kloegen.
Uit dankbaarheid, meenden wij, zou een mes,
een bord sardines, een ontwormde kaas
mijn tante in haar droog praalgraf vervoegen.

Stilleven met gothische elementen

De harnassen met tocht gevuld
wachten in de kelders op een
goddelijk omhelzen dat weer vlees
moet aanmaken, en ogen, en vooral:
inzicht, breed maar nauwkeurig uitgemeten
als een rechthoek in de hersenen.

De zielen van de opgezette uilen
slapen in het opklapbedje
van hun eigen schaduw; op het kerkhof
rust de ijzeren chrysant,
het bastaardgras, een toegesneeuwde
krentebol, de scherven van
een witte muis.

Landschap van Rameau

Honderd broze botjes breekt de kip
in haar lijf. Kleine pijpen die
als takjes van de ruggegraat afhangen,
en de pijn wordt in een laag van gulden
vet gesmoord. Buiten het pluimvee om
gaan nu ook decors barsten. Krakend
vergaat een wereld van azuur en gips.
Het klavecimbel in de maneglans
zakt ten leste door zijn poten heen
van nachtschade. Wie speelt hoort met de laatste
toonladders, een rad van trillers aan
de pennen, één voor één de botten
gulzig knappen in zijn lichaam.

Tim Krabbé en Nico Scheepmaker
Droit de réponse I

Tim Krabbé

Twee mooie koppen in de krant van gisteren: VEENDAM NERGENS en HUYGENSPRIJS NAAR JACQUES HAMELINK.

Van Hamelink weet ik niets. En dat is vreemd, want ik houd van goede schrijvers, en de Huygensprijs is een meesterschapsprijs voor gehele oeuvres van Nederlandstalige schrijvers die eerder werd gewonnen door Eisschot, Vestdijk, Carmiggelt, Mulisch, Claus.

Hamelink veroorzaakte zo'n vijfentwintig jaar geleden een zekere jaloezie bij mij, want hij was niet erg veel ouder dan ik en werd al uitgegeven en bekroond en geroemd als belangrijke jonge schrijver. Maar op de een of andere manier hield een instinct me bij zijn boeken weg. Eén keer heeft iemand tegen me gezegd: Hamelink, *die* moet je lezen. Ik kocht toen een boek van hem, en die kennismaking bevestigde mijn instinct: Hamelink was geen schrijver, maar een literatuurbedrijver, iemand die niets te vertellen had en die dat daarom ingewikkeld deed. En literatuurbedrijvers, daarvan wist ik toen al zeker dat ik er nooit bij zou willen horen en dat ik nooit iets zou missen door ze niet te lezen.

Wat ik van het literatuurbedrijven vind zal ik je uitleggen aan de hand van Plaksinwant bij berichten van het soort 'Hamelink wint literatuurprijs' moet ik altijd even aan hem denken.

Schaken is een sport. Dat Winnen het doel is van wedstrijden maakt dat naar schoonheid niet speciaal gestreefd wordt en dat het er zelden, en dan nog toevallig, in voorkomt. Dat maakt sommige mensen ongeduldig. Uit dat ongeduld komt kunst voort - maar ik was nou juist aan een gelijkenis bezig.

Je kunt de schoonheid van schaakpartijen isoleren, want je kunt schaakpartijen opschrijven, en dus ook mooie momenten daaruit. Je kunt zulke momenten verzamelen en dat wordt dan ook al honderden jaren gedaan, zoals liefhebbers van andere sporten sinds een jaar of tien mooie momenten op video-banden kunnen verzamelen. Wat schaken onder de sporten uniek maakt is dat de schaker niet hoeft te wachten op iets moois, maar thuis zijn eigen moois kan máken. AI in de Arabische tijd, 1000 jaar geleden, werden er schaakproblemen gecomponeerd. Daarin gebeurde wat je wilde meteen. Mooier nog, je kon dingen laten gebeuren die in werkelijkheid uitgesloten zijn.

Hetbestaansrecht van schaakproblemen is niet dat ze puzzels zijn, of dat je eriets door kunt leren om op de club te Winnen, maar dat er elegante schaakgedachten in kunnen worden uitgedrukt. Er zijn allerlei genres, thema's, vormen en Scholen die één ding gemeen hebben: Kasparov weet gegarandeerd niets van de trampolinepaarden van Popandopulo. Schaakprobleem en schaakpartij zijn volkomen uit elkaar gegroeid. In de verst verwijderde wolken van schaak-sektarisme bevindt zich het genre van de *retrograde analyse*; een soort detective-spel dat berust op de enige band met het partijschaak die de problematiek heeft: Stellingen moeten kunnen voortkomen uit de begin-stelling van een partij.

Iemand vertelde mij eens dat als de filmsterren in Hollywood schaakten en ze de partij moesten afbreken voor een opname, ze een foto van het bord maakten. Dat was, ongeveer in 1955, ongetwijfeld bedoeld als illustratie van de rijkdom en de spilzucht van filmsterren. Je kon de stelling toch gewoon opschrijven! ‘Hoe weten ze dan wie er aan zet is?’ riep ik toen, maar pas veel later bedacht ik dat een schaakstelling nog veel onfotografeerbaarder is dan dat. Zoals je aan een foto niet kunt zien of hij vandaag is genomen of gisteren, zo kunnen er stukken op een schaakbord staan waaraan je niet kunt zien of hun recht om een bepaalde zet te doen is verstreken.

Bij retrograde Problemen gaat het erom het verleden van een Stelling te reconstrueren en daar conclusies uit te trekken: je kunt dan bijvoorbeeld bewijzen dat een loper alleen op d6 gekomen kan zijn als de pion die op h2 begon tweemaal geslagen heeft, wat weer noodzakelijk maakt dat de zwarte koning ooit een zet heeft gedaan, wat bewijst dat Zwart niet meer mag rokeren, waardoor je... enzovoort. Sommige van die Problemen zijn scherpzinnig en leuk, andere zijn moedeloosmakend ingewikkeld en er zijn er ook die je tot een totale syllogistische waanzin drijven. Zoals dat probleem van Oeffner uit 1882 waarin je kunt bewijzen dat Zwart aan arsenicum of aan een pistoolschot zal sterven maar waarin, als je hem het pistool op de borst zet, hij automatisch een kogelvrij vest aankrijgt, terwijl wanneer je hem arsenicum toedient, meteen zijn maag wordt leeggepompt.

Nikita Plaksin, nu, een Moskoviet die in 1931 is geboren en die zelfs in mijn Russische probleemschaak-encyclopedie van 200 pagina's maar zes regeltjes krijgt, maar wiens maaksels nog in het jaar 3000 zullen worden vertoond, is de koning van een sector binnen een sector binnen een sector binnen een sector binnen een sector van het menselijk kunnen: zijn specialiteit is het vijftig zetten retrograde probleem.

De ‘Vijftig zetten regel’ is er, in partijen, om te zorgen dat lastpakken niet eeuwig door kunnen gaan in dode Stellingen; na vijftig zetten waarin geen pion-of slagzet is gedaan mag remise worden geclaimd. Op dit gegeven berust Plaksins creatie van zijn hoogst-persoonlijke genre.

Ik zal een kenmerkende compositie van Plaksin beschrijven. De opdracht luidt: Wit speelt en maakt remise. De zet waarmee Wit dat bereikt is, als inleidende grap, een zet waardoor Zwart hem onmiddellijk mat zou kunnen zetten. Echter: Zwart *komt* niet meer aan zet. Door de witte zet is namelijk een zodanige situatie ontstaan dat achter-waarts bewezen kan worden dat er precies vijftig zetten moeten zijn verstreken waarin géén stuk is geslagen en géén pion is gespeeld. Dat bewijs bestaat uit een stroperig kruip-door-sluip-door van half-verlamde achteruitspelende stukken waar ik niets van begreep - ook niet toen ik het van Plaksins oplossing naspeelde. Maar: die vijftig zetten zijn gedaan, precies op het moment dat Wit de doodklap zou krijgen: remise!

Dat Hamelink-boek dat ik ooit kocht is niet het boek van hem dat nu in mijn kast staat: de verhalenbundel *Gehandhaafde Verhalen* uit 1977.

Ik heb er nu één gelezen. Mijn vage herinnering wordt bevestigd: het opdringerig literaire onthult genadeloos de dunheid van het verhaal. Het staat vol zinnen waarvan de ongemakkelijkheid voort moet komen uit de angst dat het anders geen literatuur zou zijn en van lelijk gemooischrijf (zoals Jan Mulder het zo schitterende heeft genoemd): ‘Voetstappen dempten in de blauwfluwelen sneeuw van de tapijten.’ En dan die titel! Een gewone schrijver die een verhalenbundel samenstelt leest zijn oude werd en neemt dan wat hij goed vindt - Hamelink *handhaaft*.

Een gewone dichter kiest; Hamelink, aldus zijn ‘Verantwoording’, ‘dicht, misschien ten onrechte, het hier opgenomene een eigenheid toe die bestendiging rechtvaardigt.’ Een gewone schrijver zal met pijn in het hart sommige verhalen laten sneuvelen; bij Hamelink ‘ontbreken twee of drie verhalen die van de partij zouden zijn geweest als er geen al te fundamentele vergrijpen tegen de wet van het organisch geheel in waren begaan.’

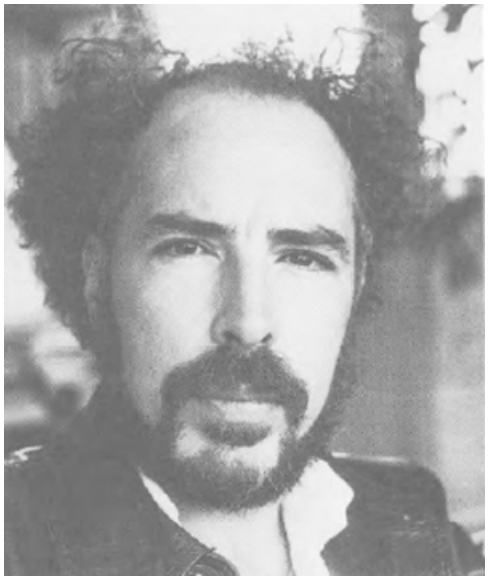
Een gewone schrijver denkt misschien: ‘ik hoop dat ze die andere troep van me nooit onder ogen krijgen’ en houdt daar verder zijn mond over; bij Hamelink wordt dat: ‘Wie zich van de rest nog iets herinnert nodig ik uit een kleine bijdrage te leveren aan wat geheel in de lijn van de ontwikkeling ligt en nu alvast een begin te maken met het vergeten.’

Hier is niet iemand aan het schrijven, hier is iemand zich zorgen aan het maken over zijn Plaats in de Literatuur.

‘Steedsmeer betwijfel ik, en niet zonder gegronde redenen zoals de betere lezer van dit boekje zal beamen, of ik wel ooit in eerste aanleg wat men noemt een prozaïst geweest ben (ofschoon ik het op een bepaald moment kennelijk meende te zijn).’

Man, schrijf!

Bij schaken worden Oscars uitgedeeld, en die gaan naar Karpov of Kasparov, en niet naar Plaksin. Bij literatuur gaan ze naar Hamelink, en dat is een misverstand. Literatuurbedrijven staat tot schrijven als schaakproblematiek staat tot schaakpartij - misschien is wat Hamelink doet iets minder ver verwijderd van de echte literatuur dan wat Plaksin doen van het ware schaken, maar Plaksin is leuker.



Jacques Hamelink
foto Hans Vermeulen

Nico Scheepmaker

Wat is maatgevend?

De zes boeken (drie dichtbundels en drie maal proza) die de bibliotheek in mijn woon-plaats Broek in Waterland van Jacques Hamelink in de kast had staan, bleken een week nadat iedereen in de krant had kunnen lezen dat hij de prestigieuze Constantijn Huygensprijs had gekregen voor zijn hele oeuvre, daar nog even onaangeroerd te staan als daarvoor.

Wat bewijst dat?

- Dat de inwoners van Broek in Waterland alle boeken van Hamelink al gelezen hadden en geen zin hadden ze voor de gelegenheid nog eens te lezen?
- Dat de inwoners van Broek in Waterland geen hoge dunk hebben van de Constantijn Huygensprijs, ook al is deze op poëziegebied sinds 1947 toegekend aan P.N. van Eyck, A. Roland Holst, J.C. Bloem, Geerten Gossaert, Martinus Nijhoff (postuum), Jan Engelman, Pierre Kemp, Gerrit Achterberg, Hendrik de Vries, Jan van Nijlen, Lucebert, Jan Greshoff, Maurice Gilliams, Han G. Hoekstra, M. Vasalis, Jan G. Elburg en Elisabeth Eybers (Jij hebt alleen wat prozawinnaars eruit gelicht, dan doe ik wel even de dichters)?
- Dat de inwoners van Broek in Waterland in het geheel niet geïnteresseerd zijn in literatuur?
- Dat de inwoners van Broek in Waterland wel eens eerder een boek van Jacques Hamelink in handen hebben gehad en zich er wel voor wachten dat nog een tweede keer te doen?

- Dat ze alleen maar boeken lezen, en geen kranten?

Toen ik het las van die Constantijn Huygensprijs ben ik meteen op zoek gegaan naar wat ik van Jacques Hamelink in mijn boekenkast had staan. Ik kon alleen *Het plantaardig bewind* vinden. Naar dichtbundels zoch ik tevergeefs, maar gelukkig heb ik mijn partij bloemlezingen. Eerst in Gerrit Komrijs bloemlezing gekeken. Me dunkt dat daar veel dichters in staan, ik sta er zelfs in, maar Jacques Hamelink ontbreekt smadelijk. Als de helft van je oeuvre uit poëzie bestaat en je krijgt dan een belangrijke

oeuvreprijs, en van de helft van dat oeuvre staat niet één gedicht in de Komrij-bijbel - dat is geen aanbeveling straks, bij de hemelpoort. God mag weten of de Constantijn Huygensprijs daar tegenop weegt.

Gelukkig bleek Hans Warren wat milder te hebben geoordeeld toen hij de *Spiegel van de Nederlandse Poëie* hersamenstelde, nadat Victor E. van Vriesland in zijn bloemlezing onder dezelfde naam in 1968 van Hamelink het gedicht 'Waarom jij' uit de bundel *De eeuwige dag* had opgenomen. Hans Warren koos voor 'Spreek, leemmond' uit *Niemandsgedichten*. Niet meer dan twee gedichten in de drie bekendste bloemlezingen - het houdt niet over. Inieder geval had ik niet het gevoel dat ik het dichtoeuvre van Jacques Hamelink via die twee gedichten nu van haver tot gort kende, maar gelukkig had onze bibliotheek dus drie van zijn bundels: *De eeuwige dag* van 1965, *oudere gronden* van 1969 en *Windwaarts, wortelher* van 1973. De twee laatste bundels hebben blijkens de potloodaantekening op het binnenblad respectievelijk fl. 4,90 en fl. 2,-gekost voordat ze, via een Schenking zo is mij verteld, aan de bibliotheek toevielen.

Ik citeer nu twee gedichten van Jacques Hamelink, dan moet je maar zien wat je er van vindt:

Weg

Onbekend met de letter
mij de maker herinnerend
aandachtig voor wat geschept wordt in de laagte

slordig met een huis vol wegvliegende rivieren
en albums levend beproef ik ledigheid & dronkenschap
mijn enige wet werd in het jaar nul reeds
door vogels omschreven
het ongebondene alleen leidt tot verzadiging
en chaos het best de afgeronde vorm verkondigt

laat mij daarom maar liggen bij vergissing
aan van dichtbij tegen een erwt aankijken gewoon geraakt
ben ik ongevoelig geworden voor etikette
de toonkunst der etrusken is toch niet te overtreffen
het heuvelachtig gelach van gras mij perfect naar de zin.

Derde regel

De eertijds stevige mens staat opeens wankel
een zilverader onder wat schemerig is of stilzwijgt
de diepst gewortelde sagen komen na aan zegbaarheid
aandachtig voor wat geschept wordt in de laagte
terwijl hij zich blindtast
in november
maar kleurig
bespeelt hij de slaap of wordt haastig licht gevend water
veel bijval van water in verborgen holten
en ingenomen is van het kind de boze droom
op ieders lip het gevleugeld woordding
toen onze grote klare doodgeboren stemmen zich verhieven

zaliger dan uranium handzamer dan kobalt.

Dat waren ze. Je moet er van houden. Je zult misschien denken dat Hamelink wel erg verguld was met de regel ‘aandachtig voor wat geschept wordt in de laagte’, maar ik moet het vrijpleiten van tweede gebruik. Het tweede gedicht, ‘Derde regel’, heb ik opgebouwd uit drie regels van de gedichten in *oudere gronden*. Een goedkoop procé -

dé, dat geef ik toe. Simon Vinkenoog is in de glorietijd der Vijftigers eens op een dichtersavond verneukt door onze minister van defensie Fritsje Bolkestein, toen nog redactielid van Propria Cures, die Simon om zijn mening vroeg over een gedicht van Gerrit Kouwenaar dat hij laatdunkend voorlas. Simon riep natuurlijk dat hij dat een prachtig gedicht vond, waarop Frits Bolkestein repliceerde dat hij alleen de eerste helft van alle regels had voorgelezen.

Op zichzelf hoeft zoiets natuurlijk niets tegen het gedicht van Kouwenaar te zeggen, integendeel. Zelfs zijn halve zinnen kunnen nog mooi worden gevonden! Wij vinden de Nachtwacht ook nog steeds prachtig, al is er links en van boven een rand afgesneden. Knip een worm of een Perzisch tapijt en je houdt toch nog een prima worm of een Perzisch tapijt over. En misschien bewijst dat maakwerkje 'Derde regel' alleen maar dat Hamelink zo na een regel of twee pas goed op dreef komt en de mooiste zinnen begint te produceren, die onder elkaar gezet een even pakkend kunstwerk opleveren als een collage van Schwitters, gemaakt van niet bij elkaar behorende stukjes krant en karton. Let maar eens op wat een prachtig gedicht je krijgt als ik de derde regels van Nijhoffs gedichten in *Nieuwe gedichten* onder elkaar zet!

Poms derden

Ik vraag mij af of je nog leeft,
maar omdat ik mij schaamde voor mijn vraag,
zie ik, buiten, een houten keet,
op een terrein, door muren ingesloten.

Uw goede oog moet zich dit werk toe keren!

Ik maakte tussen de lissen
een geur van hoger honing.
Het is omdat het klimop hoger is gaan reiken
nieuw hout neer, vrouw, wier schot mijn stem bewaart
en zonder tranen heenging. Want een vrouw,
warm, blij en snel, moedertje van vuur,
geboeid hield langzaam los, rukte een voor een
de twee juwelen, in hun dunne bogen,
die elkaar vroeger schenen te vermijden,

Je ziet, hoe sluw je de derde regels van de gedichten in *Nieuwe gedichten* ook rangschikt, het blijft een abacadabrisch rommelzooitje. Dat geldt ook voor 'Derde regel', en voor 'Weg' - het is zonde dat ik het zeg. Maar ik hou nu eenmaal niet van dat holderdebolderende associatieve dichten, waarin beurtelings de erwt en de etrusken uit hun hol te voorschijn springen zonder dat duidelijk is waarom. Maar het is een vorm van dichten die zich bestaansrecht heeft weten te veroveren, dus wie niet in staat is zich in deze snel-stromende rivier drijvende te houden, doet er beter aan aan de kant te blijven en zich van laatdunkende opmerkingen te onthouden. Je hebt mij dus niets horen zeggen!

Graa Boomsma
Aankomen in Amerika
Aantekeningen over traditie en droom

Graa Boomsma
foto Hans Vermeulen

1. Droomschip

G. stelt zich voor, dat de tijd traag voor hem uitgolft en net als de wind onzichtbaar blijft. Als reiziger in de nacht is hij een stip tussen verleden en toekomst en hij kijkt neer op het zwarte water van de oceaan, die met een achteloze arrogantie zijn schip wiegt. De stip denkt soms na, maar de aarde geeft nooit een krimp en er komt geen rimpeling in het water veroorzaakt door zijn gepeins. De golven lijken uit het niets te ontstaan. Zijn hersens klotsen: hij vraagt zich af wat tijd is.

Als niemand het hem vraagt, weet hij het wel. Maar zodra hij het moet uitleggen, tast hij in het duister. Wat te zeggen? Als niets voorbijgaat, bestaat er geen verleden. En als er niets ging gebeuren, kunnen we de toekomst wel vergeten. Hoe zit het dan met die twee tijden, de verleden en de toekomstige tijd? En hij daartussen, altijd een stip die kan terugblikken en vooruitkijken over een zee van tijd? Als het echter altijd *heden* zou zijn en nooit verleden worden, bestaat de tijd niet en is er louter eeuwigheid. Hij laat zich wiegen in de nacht alsof hij een klein kind is en dertig jaar jonger.

G. denkt gedachten die al eeuwen geleden zijn opgetekend door de heilige Augustinus, die wist hoe snel een schip kon varen maar die geen weet had van vliegtuigen die dagen kunnen rekken en korten voor de dobberende, kniezende kosmopoliet. In zijn hoofd een echo, door zijn oren geruis, voor zijn ogen een deinende massa water. En daarachter de donkere nevel van de toekomst.

2. Verschiet

G. schrijft over een continent waar hij nog niet is, maar waar hij straks maanden zal verblijven. Zijn hoofd snelt vooruit. Hij hakt beeiden uit boeken en legt een zweep

over zijn voorhoofd. De tijd heeft vleugels en niets weerhoudt G. ervan de handen uit de mouwen te steken. Hij neemt geen blad voor zijn mond. Tradities sleept hij achter zich aan, dromen liggen in het verschiet. Nog even weigert de zon op te komen.

3. Na Camus

Op een zondag in maart 1946 krijgt Albert Camus, gevierd journalist die al broedt op *La Pesie*, land in zicht: Coney Island, eens 's werelds grootste speelterrein, het archetype van de Amerikaanse honky-tonk, *empire of the nickel*: eeuwen geleden Konijn Eiland genoemd. Maar in de kou, de gure wind en onder een grijze hemel biedt het eiland een troosteloze aanblik. (Later ziet G. het roestige geraamte van de achtbaan, het vermolmde hout van huizen, verveloze kermisattracties, een kierend spookhuis, vervallen gebouwen waarvan de muren met graffiti bedekt zijn.)

Camus noteert in zijn reisdagboek (*Journaux de Voyage*, 1978), deinend: ‘We ankeren in de Hudsonbaai en zullen pas morgenvroeg aan land gaan. In de verte de torenge-bouwen van Manhattan tegen een nevelige achtergrond. Als bij taferelen die me niet raken.’

Maar maandagmorgen komt er beweging in Camus' innerlijk. Het schip vaart de haven van New York binnen. ‘Een indrukwekkend schouwspel ondanks of net dank zij de nevel. Daar verheft zich de orde, de macht, de economische kracht. Je huivert voor dat fraaie monster van ongenaakbaarheid.’

Zokan G. in 1988 niet beginnen, daar kan hij niet meer mee aankomen. Na Majakowski, Kafka, Céline of Camus mag hij niet net doen of hij voor de eerste keer in een nieuwe wereld arriveert, ingekapseld als hij is door Europese tradities. Hij kan maar

één keer voor het eerst aankomen, daarna krimpt de wereld onherroepelijk en zakt een skyline tot teleurstellende contouren weg. New York is een stad voor het oog en kijken is daar een dagtaak, maar G. vliegt er straks overheen en ziet dat iedereen even groot is, stipjes tussen opgestapelde stenen. Zijn dag duurt dan langer. De zon weigert nog steeds om onder te gaan. In vogelvlucht gaat hij de geschiedenis na. Opnieuw.

Een plek voor het eerst bezoeken is zoiets als beginnen te schrijven: een ongeschreven adres moet weihaast zijn eigen schrift bedenken. (Barthes)

4. Amerikaanse droom

De Amerikaanse Droom is de droom van een schone lei, een leven zonder verleden. Zegt Toni Morrison. Franz Kafka voorspelde een wereld zonder geheugen en schreef *Amerika* (1927), waar hii nooit zou aankomen. G. laat Karl Roszmann, die zijn belaste en beladen Europese verleden ontvluchtte (hij meent het Vrijheidsbeeld ‘plotseling in een veel helderder stralend zonlicht te zien’) in de haven achter. Later zal Camus hem volgen. Manhattan is dan al een moloch voor de platgetreden verbeelding.

De Nieuwe Wereld, zij wil ontkomen aan de zwaartekracht van Europese tradities, aan de kleinschaligheid van het verzuilde denken. Een sprong de ongekende toekomst in (meteen vanuit het verleden) is toegeven aan de zucht naar het westen. Weg met de tradities, ruim baan voor de droom van de verandering. De verovering van de ruimte van de *Great Plains* richting Stille Oceaan en de strijd tegen de natuur en de *native Americans* deden een beroep op het improvisatietalent. De dwang tot beweging werd door de kolonisten aanvaard zonder dat ze door Hamlets geest werden gekweld. De eerste traditie die de Amerikaanse literatuur koesterde was ruimte. Toen en nu, Herman Melville en Thomas Pynchon, Mark Twain en Walker Percy. Kafka's invloed verbonden met een besef van ruimtelijkheid. Keren we naar binnen, zoals de onzichtbare man van Ralph Ellison doet, of breken we naar buiten? Dat is het dilemma van de naoorlogse Amerikaanse literatuur. Frederick Karl zegt daarover in *American Fictions 1940-1980* (1985): ‘Bellow identificeert zich met de expansionisten, Ralph Ellison echter zet zijn protagonist in een ondergrondse kamer neer, waar de “zon” niet het licht is dat over de Great Plains schijnt maar het licht dat van honderden gloeilampen komt.’

Geen land zo groot als een gedachte, schreef Ralph Waldo Emerson. In Europa is er geen echte traditie in het lezen van Amerikaanse klassieke auteurs. Ontkennen Europeanen dat de Verenigde Staten een literaire traditie hebben, zijn ze niet teveel in beslag genomen door hun eigen verpletterende tradities? Bladeren in *The Making of Americans* van Gertrude Stein is niet genoeg.

G. leest *Libra* van Don DeLillo en president Kennedy, Lee Harvey Oswald en Jack Ruby komen als kogels op hem af.

5. Colt

In 1950 is Prof. Dr. P.J. Bouman, socioloog, *visiting professor* in Ann Arbor. Hij schrijft een boekje over zijn ervaringen: *Volk in beweging*. *Onbegrepen Amerika* (1951). Als G. probeert aantekeningen over dat boekje te maken, dringen zijn eigen gedachten er meteen in door. Hij gooit weg wat gedateerd is en verwerkt teksten die van zijn gading kunnen zijn.

In 1776 wordt de *Declaration of Independence* door blanke mannen opgesteld. De verklaring waarin de mensenrechten geregeld worden, op papier. Het recht op leven, vrijheid en geluk (1975: iemand kliedert de zin *Ikeis geluk* op een betonnen pijler van een brug in Buitenveldert-Amsterdam). Het woord gelijkheid ontbreekt. Daar komen de Fransen enkele jaren later mee.

De Amerikanen kennen in het begin van hun geschiedenis geen noemenswaardige botsingen tussen vrijheids- en gelijkheidsideaal. Het vullen van de ruimte, letterlijk, kon voorlopig onbegrensd zijn. Dat is het verleden van de VS. De Europese geschiedenis is een opeenvolging van wisselende partijpolitiek, kabinetscrises, godsdiensttwisten, dynastieke avonturen, oorlogen en vredesverdragen. Cultuur is ontspanning en

verlichting. (G. moffelt de Amerikaanse Burgeroorlog weg, terwijl hij toch *American Falls* van John Calvin Batchelor heeft gelezen, en negeert de vernederingen die Mexico moest ondergaan.)

In Amerika krijgt de kunst geen ruimte in het tijdperk van de pioniers, al bewegen zich enkele literaire zwerfkeien door de negentiende eeuw (Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Melville, Twain, Henry James op het breukvlak van twee eeuwen). De techniek echter neemt een hoge vlucht in de zucht naar een, steeds verschuivende, horizon, tot de oceaan in zicht komt en de trek naar het westen (Hawaii, Samoa) een drang naar het oosten lijkt te worden (G. ziet brandende schepen in de haven van Pearl Harbor: droom of nachtmerrie?).

De petroleumlamp en de naaimachine komen voort uit de vindingrijkheid op de Great Plains. De improvisatie van de kolonisten richt zich op de praktijk, kunst is overbodig. Colt vindt zijn Colt uit. Zonder het draaiend kogelmagazijn van de revolver en het Winchester-repeteergeweer zouden de aanvallen van de Indianen vaak niet zijn afgeslagen. En zonder het prikkeldraad (toen uitgevonden) zou de veeteelt op de prairies niet tot bloei zijn gekomen.

6. Nachtmerries

De Amerikaanse Droom is een droom van een schone lei, een leven zonder verleden.

De *native Americans*, sinds Columbus Indianen genoemd, zijn weggestopt op radioactieve vuilnisbelten of in reservaten, voor zover ze de door de blanke gebrachte ziektes, afgevuurde kogels en drank hebben overleefd. Dat verleden is weggewist.

Senator McGovern probeerde in 1972 president van de VS te worden. Zijn leus, op het hoogtepunt van de Vietnam-oorlog, was: *Come Home America*. In een van zijn toespraken zei hij, dat er minder doktoren in de zwarte getto's in de Amerikaanse Steden waren dan in Centraal-Afrika.

De ergste ziekte van de onderdrukten is apathie, schreef Bouman vijf jaar na de Tweede Wereldoorlog. Apathie is er nog steeds: de verdoving. In Brooklyn is een hele buurt (het Red Hook-bouwplan) aan *crack* verslaafd. De normale middenstand is verdwenen. Zelfs de ijscoman verkoop medicijnflesjes met *crack*.

In het Diepe Zuiden zijn katoen-, tabaks-, sinaasappel- en suikerrietplantages, gebaseerd op slavernij en kinderarbeid (die respectievelijk in 1863 - per decreet door Lincoln - en in 1911 zijn afgeschaft). G. denkt: je kunt tegelijk in het heden en in het verleden leven. De droom van een schone lei is voor velen een dagelijkse nachtmerrie. In sommige staten bestaat de doodstraf uit de toevoer van cyaankalidampen, ruikend naar bittere amandelen, naar een kamer waar de veroordeelde op een stoel zit vastgebonden. Soms duurt het wel vijftien minuten voordat de dood intreedt. Dostojewski zei: wil je een samenleving leren kennen, ga dan naar de gevangenis en kijk.

7. Blauw

G. pakt zijn koffers in en mompelt: Wij gaan zien, wij gaan zien. Toch.

Even nog is hij een stip aan de horizon voor de achtergeblevenen. Dan lost hij op in het blauw.

[Nummer 160]

‘Ik verleid. Schrijven heeft geen zin als een ander er niet naar kijkt. De woorden kunnen pas “pakken”, verharden en spiegel worden als een blikzetegenkomt. Dieontmoeting is essentieel. Ze vraagt van delezerhetzelfde afstand nemen als van de schrijver, want de ontmoeting kan slechts plaatsvinden in een gebied dat in alle opzichten duidelijk te onderscheiden is van de directe ervaringen er tegelijk nauw mee samenhangt,’ schreef Jan Siebelink in Literair Moment (1985).

Reacties op die verleidingspoging staan in dit nummer van BZZLLETIN. Van (literaire) vrienden, maar ook van medewerkers die Jan Siebelink niet van nabij kennen. Zijzijn alleen ‘gepakt’ door zijn woorden en niet door Jans ontwapenende charme, die blijkens veel bijdragen aan dit nummer, het beeld van Jan Siebelink als produktief, gedreven auteur mede bepaalt. Een uitgebreid gesprek van WAM de Moor met Siebelink werd gepubliceerd in BZZLLETIN 137. Daarom in dit nummer geen interview, wél veel informatie over o.a. de indrukwekkende novelle Met afgewend hoofd, het Cophetua-motief en de vermeende invloed van Huysmans. Veel besproken en geanalyseerde boeken als Oponthoud en De herfst zal schitterend zijn, komen in dit nummer bewust minder aan bod.

Johan Polak
Ter inleiding Jan Siebelink

Wanneer is Jan Siebelink voor het eerst de lichtkring der letteren binnengegaan? Dat ogenblik viel - zou het toeval zijn geweest? - samen met het begin van onze vriendschap. Siebelink had het voornemen opgevat een van de beroemdste boeken uit de vorige eeuw te vertalen: het zogeheten breviarium van de decadentie, de roman *A Rebours* van J.K. Huysmans. Geen geringe opgave!

Misschien heeft het de aanzet betekend tot zijn eigen schrijverschap. Boven de eerste tijdschriftpublikatie welke van Siebelinks hand verscheen, had de redactie geschreven: ‘Huysmans rides again’. Hoe had de argeloze lezer toen kunnen vermoeden dat deze vroege schetsen gevolgd zouden worden door een reeks romans, verhalen en vraaggesprekken met andere schrijvers? Het is tenslotte niet Huysmans gebleken die het schrijven van Jan Siebelink blijvend zou beïnvloeden. De decadente stroming van de negentiende eeuw heeft niet meer dan een flink aantal sporen in zijn tot nu toe gepubliceerde werk achtergelaten. Siebelink mag wel geboeid zijn geweest door het literaire verschijnsel decadentie, maar een hedendaags decadent is hij niet geworden en het is trouwens de vraag of een van onze andere hedendaagse auteurs onder deze noemer kan worden gebracht. Zelfs Geerten Meijsing (voorheen Joyce & Co), aanvankelijk de meest vooraanstaande gegadigde voor de titel ‘decadent’, heeft zich in een volstrekt andere richting ontwikkeld.

Op vele plaatsen in het proza-debuut van Jan Siebelink - *Nachtschade* is zijn eerste boek - komt de lezer Huysmans tegen. De geobsedeerde beschrijving van bloemen en planten met sterk op de genitaliën gelijkende vormen, is ontleend aan *Tegen de Keer*, zoals Siebelink de Nederlandse uitgaven van *A Rebours* getiteld heeft. Ook de grote plaats die de prostitutie en de zelfbevrediging in de verhalen innemen, is typisch voor de tweede helft van de negentiende eeuw. Er zullen vast niet minder prostituanten rondlopen in onze tijd, maar de vorige eeuw was vol van het verschijnsel als zodanig, Baudelaire even zo goed als Rimbaud, Toulouse-Lautrec niet minder dan zijn Engelse tijdgenoten. De vraag dringt zich op waarom?

foto: Gerrit Serné
Johan Polak en Jan Siebelink, t.v.-opnamen in Amstelhotel, n.a.v. de verboden Huysmanstentoonstelling in Schiedam

Lust en dood, de obsessie van de mens van nu, maar ook van de mens van voorheen. Wat AIDS is sinds de jaren tachtig van deze eeuw, was syphilis voor alle voorgaande generaties. Pas in deze eeuw heeft de mens de middelen gevonden om syphylis te lijf te gaan, tevoren was de prostituant tengevolge van een besmetting ten dode opgeschreven. Lust en dood zijn ook de steeds weerkerende thema's in de vijf verhalen van Siebelink die te zamen de bundel *Nachtschade* vormen. Het glansnummer uit deze verhalenbundel is ongetwijfeld het sombere en fascinerende 'Witte chrysanten'. James Purdy en Julien Gracq, die van het verhaal konden kennisnemen dankzij een Engelse vertaling ervan, hebben onafhankelijk van elkaar woorden van lof gesproken. Het opvallende van 'Witte chrysanten' is w a t e r *niet* gezegd wordt. De ik-figuur neemt waar, beleeft en beleeft deels ook niet. Tengevolge van een zekere mate van depersonalisatie is de ik-figuur de grote aan- en tegelijk de grote afwezige.

De zoveelste herlezing van dit in 1975 voor de eerste maal verschenen boek, betekende een verrassing. Niets deed verouderd aan of achterhaald. Toen Siebelink debuteerde, leverde hij meteen een topprestatie, geen wonder dat zijn bewonderaars telkenmale met verlangen uitzien naar zijn volgende boek.

5 augustus 1938
Jan. Arno Mien
2 September 1941
herfst 1945

18 jaar

John Jansen van Galen
A la recherche du terrain perdu
Lokatie in het werk van Jan Siebelink

Dan staan we eindelijk in de tuin. Ik ken Jan Siebelink al jaren, maar ik kan mij niet herinneren dat ik er ooit geweest ben. We gingen op dezelfde lagere school, maar hij is twee jaar ouder dan ik en dat is op die leeftijd een grote afstand. Hij heeft de auto geparkeerd op de grintweg die de uitrit was van zijn vaders kwekerij, tegenover een muur van baksteen en gewapend glas, de achterzijde van de sporthal die het dreigend decor vormt van *De herfst zal schitterend zijn*. De najaarslucht erboven is donkergrijs, doorschoten van onheilspellende lichtflarden, de regen zal spoedig vallen. Het glas is bestoft, er klinkt geen gejoel, de hal is allang in onbruik. De juridische procedure die zich door de roman heen voortsleept, heeft zich ook in de werkelijkheid afgespeeld en geleid tot leegstand - zoals er veel is in Jans boeken wat een getuige zal herkennen als een weergave van het dagelijks leven. Het lijkt soms of hij zijn complete verleden en het heden literair exploiteert. Hij wijst op een huis dat vaag zichtbaar is achter de ligusterheg aan de andere zijde van de uitrit en vertelt hoe in zijn jeugd er een gepensioneerde banketbakker uit Brabant woonde, hij had daar een ‘kwaliteitszaak’ gedreven. Zijn vrouw was bedlegerig en als je door de heg spiedde kon je de man soms spiernaakt door zijn tuin zien lopen. Het kwam wel voor dat hij zomaar bloot de straat opliep en vrouwen achterna zat. Dan werd hij opgepakt en bracht een nachtje door op het bureau.

Verbaasd kijk ik Jan aan. Een oude satyr, wat een gangmaker voor zijn decadente fantasie! ‘Er is me wel eens gevraagd,’ raadt hij mijn gedachten, ‘waarom ik nooit over die man geschreven heb. Maar ik weet het niet.’ Hij glimlacht verlegen, gegeneerd. ‘Misschien komt dat nog.’

Dieprood hangen frambozen aan hun takken en Jan zegt, dat ik er van moet nemen. Natuurlijk zijn de struiken van anderen, huidige bewoners van de Bergweg in het dorp V., maar de vroegere kwekerij is zijn domein, hij heeft zich haar toegeëigend en in zijn boeken afgebakend. Hij raapt een rijpe, herfstrode appel op en bijt erin. Een vrouw, die aan het wieden is, vraagt of hij nog altijd in het verleden graaft. ‘Steeds meer,’ zegt hij en kijkt van haar weg.

Het is hier, zo tussen de straten, achter de huizen, een anarchistisch territorium. De demarcatielijnen zijn onduideijk, de heiningen volgen een grillig patroon. Gras woekert met wuivende pluimen, de heggen in hun najaarstinten hebben hoge kuiven. Ergens heeft de zomer een kinderfietsje achtergelaten en een tuinstoel ligt te roesten. Een onbewoonde duiventil steekt wit af tegen donker geboomte. Jan wijst de strook grond waar hij na de bevrijding niet komen mocht omdat ze er stapels lijken dumpten uit de geruimde graven van het beiendende kerkhof, dat van dode Duitsers werd gezuiverd.

Waarom wilde ik hierheen? De kwekerij die ik ken zal ik niet terugvinden. Die staat in ‘Witte chrysanten’, in *De herfst zal schitterend zijn*, op zoveel plaatsen in zijn werk. Je kunt de lokatie opzoeken, zoveel is zeker. Alle lokaties! Ze staan met naam en toenaam, soms met routebeschrijving en al, in die boeken. We zouden zelfs een hele literaire excursie kunnen arrangeren, ‘Vindplaatsen van Siebelink’, onder

auspiciën van uitgeverij Meulenhoff en met korting voor leden van K.L. Polls vereniging voor hooggestemden. Men komt bijeen op het station van de stad A., een van de gebouwen in Nederland waaraan je kunt zien hoe in '58 de bestedingsbeperking van Drees toesloeg; alle maten werden met eenderde verkleind. ‘De schrijver was toen twintig jaar,’ klinkt de stem van onze gids, de heer Vancrevel.

Hoe laat zijn wij bijeen gekomen? Siebelink is geen schrijver van het vroege ochtenduur, tenzij de nacht doorwaakt is. Anderzijds moeten we de kwekerij nog bij daglicht bezoeken. Laten we dus maar zeggen dat het half vier is en wij meteen in de touringcar stappen. De bus moet onderaan de Bergweg parkeren, want ook in V. heeft de vooruitgang niet stilgestaan en de straat is een soort woonerf geworden, met sierbestrating en verkeersdrempels. Heel knus, maar moeilijk begaanbaar. Geen nood, voor wie siecht ter been is arrangeerde Vancrevel, die aan alles gedacht heeft, een invalidenwagentje. Men drentelt over wat de kwekrij geweest moet zijn, wijst elkaar het jongenskamertje van de schrijver (‘daar, aan de voorkant, waar die vingerplant voor het raam staat’) en neemt desgevraagd een foto van zijn mede-excursisten - net als Jan en ik die vrouw vroegen ons te fotograferen: twee middelbare mannen in een tuin, een beetje displaced.

Het begint te motregenen en de gids blaast op een fluitje. Hoog tijd voor de katholieke begraafplaats! Met de paraplu opgestoken gaat hij ons voor naar het zwartgeteerde, enigszins scheefgezakte hek en steekt zijn hand uit naar de klink. Op slot! ‘Dit is tegen de afspraken,’ mompelt hij en naast hem commentarieert een deelnemer: ‘Onbetrouwbare roomsen.’ Achteraan neemt iemand een driest initiatief en stevent het tegelpad van de buren op. Buurman is verdiept in de krant en schijnt niet op te merken dat een stoet vreemdelingen langs zijn venster gaat. ‘Hoge omes waren op zoek naar bordeel’, luidt de kop boven het artikel dat hij spelt. De eersten hebben zich reeds door de beukenheg gewrongen, sommige dames slaken onderdrukte gilletjes (een avontuur!), maar spoedig verzamelt men zich

op gewijde grond weer rond Vancrevel. Boven hem torent een majesteitelijke rode beuk, de stam gespleten, de kruin gehalveerd door blikseminslag.

tekening: Peter van Straten
Drie poorten van baksteen geven toegang tot een binnenplaats, waarvan de hele lengte in beslag wordt genomen door een veld met korfbalpalen, een gehavend bouwwerk van autobanden en drie acacia's met mollige, rondgeknipte kronen. Rondom staan lage huizen, aaneengesloten door een lang blok, zonder voortuin. De zuidzijde van dit rechthoekige blok wordt gevormd door een schoolgebouw dat het plein geheel beheerst. Waar aan beide zijden de huizenrij ophoudt, begint een ijzeren hek dat tot de school loopt. Achter het hek is het overdekte fietsenrek. Een stoep van vijf treden leidt naar de hoofdingang. Zelfs vanaf de hoogste tree kun je de stad niet zien. Maar op nog geen honderd meter de middelste poort die aan de overkant precies tegenover de school ligt, in één lijn met de acacia's, loopt een drukke snelweg die het centrum van de stad met de brug verbindt. Het verkeer is niet te horen. (Uit: En joeg de vossen door het staande koren)

Hier zien wij dan het graf van Pietje de Heer. ‘Met afgewend hoofd,’ weet een haantje de voorste. Onze gids leest voor: ‘Vlak achter de haag, laatste in een rij.’ Dat klopt alvast niet, Pietjes rustplaats is in het midden van de rij. ‘Dichterlijke vrijheid,’ oppert dezelfde stem van daarnet, maar wordt meteen overstemd door de voordracht: ‘In een uitsparing achter glas zit zijn foto. Achter het glaasje is snel condens gekomen en zijn gezicht was na de eerste winter al onherkenbaar.’ Iemand bukt zich voorover en pulkt aan een ovalen schijfje. Het zit aan de zerk gekleefd met een zwarte substantie, die draderig loslaat. Hmm, was dit het medaillon? ‘In de steen stond gegrift: Het lokkende water, dat ons zo'n grote weldaad kan zijn, werd voor dit kind een onverwachte en vroegtijdige dood.’ Maar de tekst luidt: ‘Onze eenigste lieveling’.

‘Draait u zich om!’ Met een zweem van beginnende teleurstelling wendt het gezelschap zich om zijn as en hoort de gids lezen: ‘Een enorm Christusbeeld, gedeeltelijk overhuifd door een treurbeuk, stak boven de heg uit. Als jongen mikte ik vanaf de waterbak, die aan het middenpad lag, op het treurende hoofd met een katapult en ik heb me zelfs wel eens verbeeld dat ik van dat gemartelde gelaat stukjes traan heb afschoten. *Nachtschade*, pagina 29. ‘Wat is het klein,’ zegt iemand. ‘Dit kan nooit,’ weet een ander streng, ‘die haag is veel hoger dan het beeld.’ ‘Meer dan veertig jaar geleden, moet u denken,’ sust een oudere dame, ‘toen was die haag veel lager.’

Hoofdschuddend drentelt men weer naar het gat in de heg, dat als uitgang dienst doet.

Op die herfstmiddag, dat ik met Jan door de beukenheg de begraafplaats opkroop, lazen we elkaar de namen op de grafstenen voor: Budel, Huurman, Peelen, Delgijer. Al die namen van wie je in het dorp V. wist dat ze aan katholieken toebehoorden, lui die ‘van het houtje’ waren en met wie je dus niet omging. Peelen was de schoenmaker waar ik van mijn moeder de kapotte schoenen niet mocht brengen en Delgijer de slager waar ik het gehakt niet mocht halen. Zulke winkeliers, zei ze, stuurden hun winst naar de

paus. Dat moest ook voor mij genoeg zijn. En als ze mij tientallen jaren later vertelde, dat een zoon van zo'n katholiek middenstander aan lager wal was, hoorde ik de stille triomf in haar stem.

Maar de katholieke Pietje de Heer zat toch bij ons op de openbare school, die niet voor niks School 1 heette. De kinderen van de dokters, de advocaten en de dominees gingen erop, de zoons en dochters van Indischgasten die in de suiker fortuin hadden gemaakt, van deftige mensen. Maar ook het kroost van arbeiders die wilden dat hun kinderen het beter zouden krijgen dan zij. Die van Reijers en van Zinnemers kwamen helemaal van de Zuidrand van het dorp gefietst, twee andere Scholen voorbij, omdat School 1 nu eenmaal bekend stond als 'opleidingsschool' die opleidde voor het middelbaar onderwijs. 'De meester van de vijfde heette Van Beek,' staat in *Dehof van onrust*. Je zou verwachten dat mensen in romans andere namen hebben dan in werkelijkheid, maar hij heette echt Van Beek en de scène die volgt, waarin de kinderen naar hun capaciteiten maar vooral ook naar de stand van hun ouders verdeeld werden in kandidaten voor het middelbaar onderwijs, de Ulo en ambachts- of huishoudschool, is ook erg waar. En de kinderen van deftige mensen op die school heetten echt Portheine en Visser 't Hooft, ik kwam ze later dagelijks tegen, want, in tegenstelling tot Jan die naar de Ulo moest, mocht ik, zoon van een timmerman, rechtstreeks naar het gymnasium. Ik weet nog niet hoe mijn moeder, eerzuchtig als ze voor ons was, dat voor elkaar gekregen heeft en ik kan het haar niet meer vragen.

Wat zouden de ouders van Pietje de Heer met hem voor gehad hebben? 'In de tweede klas van de lagere school is hij verdronken. Zijn vader nam hem op een zaterdagmiddag mee naar het Lathumse veer. Op het moment dat ze samen het water in zullen gaan, ziet de vader een bekende en begint een praatje. Als hij zich omdraait, is zijn zoon verdwenen. Uren later wordt hij opgedregd.'

We draaien ons om naar het Christusbeeid, maar onze aandacht wordt afgeleid door een stenen engeltje dat vlakbij Hem staat, met geloken ogen, het hoofd neigend naar links, een beetje peinzend en bedroefd. Achter haar het puntdak van de stalhouderij van Gert Middelkoop; drie dagen terug stierf hij. Als kinderen speelden we in zijn stallen en verstopten ons in de lijkkoets die gisteren naar buiten gereden is om afgestoft en opgepoetst te worden. Vandaag is hij begraven, de paarden droegen zwarte gewaden met voor hun ogen de wit-omzoomde gaten die ik vroeger al angstaanjagend vond. En stapvoets ging de stoet naar het kleine begraafplaatsje in de bossen, want katholiek zijn die van Middelkoop niet. 'Zullen we even een pilsje gaan drinken?' zegt Jan en gaat voorop door de beukenheg.

Op de punt die gevormd wordt door Enkweg en Bergweg staan nu knusse bungalows, die kunstig in elkaar grijpen. Een wonder dat ze er zoveel hebben weten te bouwen op dit kleine pereeel, waar toen De Struuk zijn huis en tuin had. In de verte was hij geloof ik nog familie van me, in ieder geval moest ik tegen hem en zijn vrouw oom en tante zeggen. Hij lustte wel een borreltje, zoals dat toen heette, te veel borreltjes. Voor mij zijn die jaren rond 1950 het tijdvak van de dronken mannen, en eigenlijk ben ik nog altijd verbaasd dat Jan nooit over hen schrijft. Ze fascineerden en beangstigden mij. Je zag ze op straat, aan het eind van de zondagmiddag, en als er kermis was. De fanfare keert terug van een concours en voorop gaat zwalkend het vaandel. Huiverend hoor ik verteilen van de man die op handen en voeten de kroeg uit kwam, van de vent die met zijn bromfiets (het moet een van de eersten geweest zijn) de dansvloer op reed, de kerel die in een vrouwenonderbroek op het biljart

danste. Er zaten jongens in de klas van wie de vader een dronken man was: had ik medelijden met ze of benijdde ik ze? Eigenlijk vind ik dit pilsje een hele stap. Nooit van mijn leven ben ik in mijn geboortedorp in het café geweest. Vroeger gluurde ik er naar binnen zoals schichtig voorstappende passanten, de kraag opgeslagen, een glimp werpen op een hoer achter haar venster.

Ik denk niet dat het schema van de excursie tijd laat om, hoe vlakbij het ook is, onderaan de Bergweg het café 't Pumpke te bezoeken. Het is nog wel erg vroeg voor drank en zo'n grote rol speelt het werkelijk niet in Siebelinks oeuvre, waar weer tegenover staat dat herbergier Jan van Beek door niet alleen hem, maar vooral ook Hermine de Graaf te laven een rijke bijdrage aan de Nederlandse letterkunde leverde. Vancrevel zal niet verzuimen daarop te wijzen en de inzittenden vegen de bewasemde ruitjes schoon. Ze zien nog net, met afgewend hoofd, een man in regenjas naar binnen gaan. Sommigen wuiven, iemand giechelt.

De bus schommelt de Hoofdstraat op en via de Kennedylaan, die voor diens dood Molenweg heette, naar de uiterwaarden waar Jan over schreef. Maar ze zijn inmiddels volgebouwd met Straten, waarvan de namen verwijzen naar vogels die door de bebouwing verdreven zijn - wulp, taling, roerdomp. Bij het sportpark wordt de bebouwde kom verlaten en even later klinkt opnieuw het commando tot uitstappen. Een onverhoeds aanwaaiende kilte, een vochtige geur verraadt de nabijheid van water en de stem van de gids leest voor: ‘Een weg tussen meidoornhagen leidt naar een veerhuis annex café. Aan de overkant van de rivier steekt een rood dak boven de bandijk uit: het huis waar Winfreds vader is geboren.’ Het schemert al, maar men wijst elkaar waar het dak moet zijn en iemand fluistert net te luid: ‘Winfred, dat is de schrijver zelf.’ Maar de voorlezing gaat verder: ‘Winfred zit met zijn vader aan de rivier, die op deze plaats een recht traject vormt tussen twee scherpe bochten. De avond valt over het Lathumse veer. In de verte, in de richting van de stad, die zichtbaar is in de rosse gloed van de hemel, ligt een steenfabriek. De droogrekken zijn verlicht. Een diepliggende boot vaart tegen de stroom in. Geklepper van strakgespannen vlaggetjes...’

‘U hebt, geloof ik, iets overgeslagen,’ wordt vanuit het halfduister geroepen. ‘Heel goed,’ zegt Vancrevel, hoor-

baar toegeeflijk glimlachend, ‘u mag door naar de volgende ronde. Ik zal mijn omissie herstellen.’ En hij zet zijn voorleesstem weer op: ‘Ieder heeft als kind de neiging om wat hem omringt, te vergroten. Later, door een ander gezichtspunt, worden de herinneringen aan wat hij zag, verkleind en scherper. Wat vrolijk was wordt niet triest, zoals algemeen wordt beweerd, wat veilig was wordt niet bedreigend, maar krijgt een hallucinerende vlakheid.’

tekening: Peter van Straten
In de school, in de ruime maar sombere hal, slecht verlicht door kleine, gebrandschilderde ramen, hoog in de muur, vlak onder het gewelfde plafond, liep Winfred heen en weer. Hij miste zijn vrienden, hij miste Groen. Arthur had gelij k gekregen. Groen was in de vakantie ontslagen. Niemand noemde zijn naam, niemand klom op het f onteintje om om opheldering te vragen. Hoe vaak had Winf red daar niet gestaan. Hij zou dat niet meer durven. Die angst was in heviger mate teruggekomen. (Uit: En joeg de Vossen door het staande koren)

Jan en ik hebben voor het café afscheid genomen, we hebben er geen behoefte aan naar het Lathumse veer te gaan - hij heeft het zijne, ik het mijne en allebei bestaan ze niet meer. Ik herinner me hoe mijn opa de nets achterin de roeiboot tilde en de veerman de boot van het steigertje stootte om dan met krachtige slagen, zijn spieren ballend onder de blauwe mouwen van zijn overall, een eindweegs tegen de stroom op te roeien tot in het midden van de rivier. Donkergrauw woelde en kolkte het water rond de boeg, onbereikbaar ver schenen de groene oevers en dreigend torende de zwarte steven van een aak, nattig-glimmend van het buiswater, voor ons op. Doodsangst schroefde mij de keel dicht en altijd leek het alsof ons bootje maar op het laatste moment ontsnapte aan verzwelging door die onstuitbaar voortglijdende walvis. Dan waren we opeens in rustig water en liet de veerman ons meedrijven tot aan de andere oever. Hij laveerde tot vlak voor het plankier en wij moesten (een verkeerde beweging en je was er geweest, meegesleept naar de verraderlijke draaikolken op de kop van de kribben) de stap naar de vaste wal wagen. Dan reikte hij opa de fiets, ik was al vooruitgehold de dijk op, het gevaar ver achter mij latend en een dag bij een oom en tante tegemoet, waarvan de saaiheid werd overheerst door de spanning-bij-voorbaat van de terugtocht in de vallende avond.

Het is beter daar niet heen te gaan. Ik vrees een vlakheid die allerminst hallucinerend is. Het Lathumse veer zal wel onderhouden worden door een motorpontje in frisse tinten, misschien bestaat het alleen nog door toedoen van een ijverige actiegroep die verhinderen wil dat de dingen een waardige dood sterven. Of

anders is het opgeheven. Eigenlijk wil ik het niet weten. Ik neem de trolleybus naar A.

De bus met excursiegangers heeft koers gezet naar de grote stad A., een lustoord voor de lezers van Siebelink. De ooh's en aah's zijn, nadat men op het Willemsplein is uitgestapt, niet van de lucht. Spoedig staat het gezelschap op de Korenmarkt en kijk, daar is George's Jazzcafé! Het is nog vroeg in de avond, in de donkere ruimte zijn enkele gestalten zichtbaar en een flard Coltrane waait het straatje in. Waar zou Martinn's zijn? Men volgt de route uit *De herfst zal schitterend zijn*...: 'Janstraat, Jansplein, ijssaloon, Regina, etalages van Cohn, Koepelkerk met de

stadskastanjes, Chez Armand, Condor. Enterug.' Het is er allemaal. De namen kloppen, maar de beeiden niet. In de Lawick van Pabststraat, 'een steile van het station weglopende, brede laan met aan een kant hoge, aan elkaar gebouwde herenhuizen', gloeit boven een deur in een rode lichbak het woord 'sex' op. Tiffany's? Maar de naam luidt anders en een club voor homoseksuelen is het niet.

'Kunnen we ook naar het Spijkerkwartier,' informeert iemand, en bloost. Vancrevel raadpleegt zijn horloge. 'Dat zal wel gaan.' Bij Luxor staat de bus geparkeerd, hij wekt de Chauffeur en spoedig gaat het over het Gele Rijdersplein (de vitrines met de kranten van die dag vertonen niet meer Het Vrije Volk, ziet een oplettende deelnemer, maar De Gelderlander) langs Musis Sacrum, met de rotonde, de Steenstraat in. Even later loopt men, dicht opeen, in het rosse schijnsel dat uit de vensters straalt van ongeveer zulke huizen als aan de Lawick van Pabststraat, maar nu zonder tuinen. Het moet een rijke wijk geweest zijn, in het vorig fin de siècle verrezen, met veel gietijzeren ornamenten, hoge stoepen, tralievensters voor de souterrains en soms zelfs een mozaïek in de vestibule dat een archaïsch tafereel verbeeldt. Maar er hangen erg veel naambordjes naast de deuren die kaal zijn en van onderen afgetrapt en er staan schunnige opschriften op de puien. Uit de souterrains stijgen vreemde luchtjes op. In het licht van de lantaarns slenteren mannen, quasi onverschillig opkijkend naar de ramen, waarachter vrouwen op rechte stoelen, een stapeltje kussens onder zich om hoger te zitten, naar hen wenken. Ze hebben vlammende lipstick op en veel rouge, maar daaronder is hun huid vlekkerig en de knieën, die bloot onder de korte glanzende rokjes uitkomen, zijn te wit en te vlezig. Verveeid kijken ze in de Viva.

Is dit het eldorado van de verfijnde genietingen? Hebben hier de courtisanes hun kleine lustpaleizen? Schor klinkt een vrouwenstem door de slechtverlichte straat: 'Klerelijer,' en een man slaat haastig de hoek om. Vancrevel en zijn kleine kudde hebben al gauw het carré van Straten, dat hier de buurt van plezier vormt, doorlopen. 'Nog een rondje?' moedigt hij aan, maar het blijft stil. 'Dan,' hervat hij, 'was dit het einde van de excursie. De bus brengt u terug naar het station. Ik hoop dat deze dag heeft bijgedragen aan uw inzicht in de achtergronden van Siebelinks werk en een eh verdieping geeft aan uw lectuur van deze auteur, die een parel is van de uitgeverij Meulenhoff.' Een applausje klatert op tegen de hoge gevels van vergane glorie, maar het klinkt mat. De meesten keren met de laatste trein huiswaarts, de anderen moeten, wat nog erger is, overblijven in hotel Haarhuis.

Als ik zelf weer thuis ben zoek ik de passages over de sporthal op: 'Uit de openstaande deuren van de hal komen sportlui, in hun witte kleding, die met achteloze gebaren het racket tegen hun kuiten slaan en dan buiten de schaduw van de bomen en het gebouw, op de doodse, geelbruine vlakte heer en weer beginnen te lopen.'

Ik sla het boek dicht en besef de zinloosheid van de literaire reis. Moet ik klagen dat er in het dorp V. natuurlijk geen doodse, geelbruine vlakten zijn? Geloof mij, het is niet veel soeps, dat V., een uit zijn krachten gegroeid dorp zonder veel karakter, onder de rook van A., dat ook al erg provinciaals is. Ik kan het weten, ik ben er geboren en gelogen, wat een omstandigheid is die de herinnering pleegt te verdoezelen met het zachte patina van de weemoed. Eigenlijk ben ik alleen verknocht aan de bossen en heiden die V. en A. omringen. Het dorp en de stad waar Jan is geboren en opgegroeid zijn heel andere plaatsen dan die van mij en in zijn boeken worden ze

bezield met een magie, waar ik geen weet van heb. Probeer er niet heen te gaan. Al lijkt de kaart in orde, het landschap blijft onbereikbaar.

Eugenie Baltus

‘Huysmans rides again’
De echte of vermeende invloed van Huysmans op Siebelink

Eind jaren zeventig was de relatie Siebelink-Huysmans een tijdlang een actueel onderwerp in de literaire kritiek. Met de vertaling van Huysmans' roman *A Rebours* (1884) door Siebelink in 1977 kwamen beide auteurs meer in de belangstelling te staan. Ook schreven recensenten destijds over Joyce & Co's roman *Erwin* en hun vertaling van verhalen uit de Zwarte Romantiek.

Volgens de critici leken genoemde auteurs in een meer of minder geslaagde poging aansluiting te zoeken bij de Franse decadente traditie. De idee als zodanig om in één roman of verhalenbundel de tradities van het Nederlandse réalisme en de Franse decadentie met elkaar te verweven werd door de meeste critici met gemengde gevoelens ontvangen.

Vooralsnog lijkt de ‘hause’ in de bladen over de zogenaamde ‘fin-de-siècle’-literatuur, waarin ook het literaire werk van Jan Siebelink figureerde, wat geluwd. In recensies over zijn romans, novellen en verhalen wordt wel nog steeds zijn affiniteit voor de Franse literatuur in het algemeen genoemd, maar weinig wordt daarin meer gesproken over de vermeende invloed op zijn werk door de negentiende-eeuwse auteur Joris-Karl Huysmans. De relatie Siebelink-Huysmans lijkt zich daarmee te beperken tot de beginperiode van Siebelinks schrijverschap.

Wat is nu de aard van deze vele malen in kritieken aangeduide relatie? Dat wil ik nagaan aan de hand van een eerder door mij in het kader van mijn Studie Nederlands uitgevoerd onderzoek over dit onderwerp onder de inspirerende leiding van prof. K. Fens[1]. Voor de beantwoording van die vraag kan ik niet om de begrippen ‘invloed’ en ‘verwantschap’ heen.

De begrippen ‘invloed’ en ‘verwantschap’ behoren tot het terrein van de receptie-esthetica en hebben te maken met het proces tussen ‘zender’ en ‘ontvanger’ en de waardering van het literaire werk.

Pichois en Rousseau (1972) duiden met de term ‘invloed’ ‘(...) het subtiele en raadselachtige mechanisme (aan), waardoor het ene geschrift meewerkt aan het ontstaan van een ander’ (p. 67)[2]. Een schrijver ontvangt volgens hen in zo'n geval een scheppende stimulus van een andere, meestal overleden auteur, wiens werk hij bewondert of waarvoor hij een diep gevoel van verwantschap koestert. Dan slaat als een bliksemslag de zogenaamde ‘schok der herkenning’ in (vgl. Gomperts, 1959) en ontstaat uit een diep doorleefde crisis en hartstocht een nieuw werk. Geleende gevoelens kunnen aldus worden omgezet in een zelfstandige persoonlijkheid, beweren Pichois en Rousseau, maar ‘(...) de eigenlijke betekenis van een invloed laat zich eerder aan de eigen waarde van de beïnvloede schrijver herkennen, dan aan datgene waarnaar de invloed uitging; want het is uiteindelijk het onder eigen invloed onstane werk dat de kracht van de literaire energie van het origineel verraadt’ (p. 68).

Zonder het schrijversambacht in een mystiek waas te willen hullen, zal ik in het vervolg van dit artikel nagaan wat hiervan van toepassing is op het literaire werk van Jan Siebelink. Voor mijn werkwijze houdt dit uiteraard de restrictie in, dat niet zondermeer de nog nader aan te duiden negentiende-eeuwse maatstaven kunnen worden opgelegd aan werk uit deze tijd en omgekeerd. In zijn boek *Decadentie, de*

merkwaardige geschiedenis van een etiket (1975) waarschuwt Gilman nadrukkelijk voor een dergelijke, oneigenlijke vergelijking met behulp van lijstjes kenmerken. Bij het bekijken van Siebelinks werk ga ik derhalve uit van wat in onze tijd als 'decadent' en eventueel ook 'esthetisch' aangemerkt kan worden. Maar aangezien het begrip 'decadentie' in onze tijd is vervlakt tot journalistiek gebruik van de term, kunnen de punten die ik voor zijn werk aangeef niet meer zijn dan een indicatie voor kenmerken die eens inherent waren aan bepaalde negentiende-eeuwse werken.

De vooronderstelling dat er een relatie zou bestaan tussen het literaire werk van de hedendaagse auteur Jan Siebelink en het literaire werk van de negentiende-eeuwse Franse auteur J.-K. Huysmans, waarbij ik met name denk aan diens roman *A Rebours*, berust op de volgende punten:

1. In 1977 heeft Siebelink een vertaling van *A Rebours* gepubliceerd. Daaraan heeft hij gedurende ruim drie jaar gewerkt. Die vertaling is dus vermoedelijk tot stand gekomen in een periode dat hij zijn verhalen voordebundel *Nachtschade* (1915) schreef. Dit boek, bij eerdere uitgaven zelfs met Salomé-figuur op de kaft, 'ademt' door zijn thematiek van ziekte, dood en verval een 'decadente sfeer' uit en is aldus door critici, een enkeling daargelaten, enthousiast ontvangen[3].
2. Vrijwel gelijktijdig met de vertaling van *A Rebours* verscheen voorts in 1977 *Een lust voor het oog*. Deze roman bevat een gelijksoortige thematiek als *Nachtschade*, maar kreeg een verdeelde pers[4]. Uit deze tijd dateert Siebelinks bekendheid als auteur.
3. Siebelink zelf heeft zijn gevoel voor verwantschap voor leven en werk van Huysmans in interviews, tijdens literaire avonden en voor radio en televisie nadrukkelijk kenbaar gemaakt. Hij is van mening dat vooral *Nachtschade* en *Een lust voor het oog* de sporen van die verwantschap dragen.
4. Siebelinks bewondering voor Huymans blijkt ook uit

zijn eerdere poging om een verhaal te schrijven dat alle ingrediënten moest bevatten van *A Rebours*; het heet 'Huysmans rides again'.[5] Goedegebuure (1977, p. 188) heeft het fel bekritiseerd vanwege de inauthenciteit en Siebelink heeft het vermoedelijk vanwege het imiterend karakter ook niet publicabel gevonden. In ieder geval is deze vroege vingeroefening niet opgenomen in de bundel *Nachtschade* en heeft het ook daarna in geen enkele verhalenbundel een plaats gekregen.

5. In 1983 volgt de vertaling van Huysmans' novelle *La Bièvre door* Siebelink.
6. In de loop van de tijd heeft Siebelink tal van artikelen geschreven in onder meer De Gids, de Haagse Post, Hollands Diep, Hollands Maandblad en Vrij Nederland, die allemaal gaan over Franse auteurs en die zijn oriëntatie op de Franse literatuur onderstrepen. Een aantal artikelen uit de Haagse Post werden gebunden in *De reptielse geest* (1981). Overige artikelen werden samengebracht in *De prins van nachtelijk Parijs* (1985).
7. Speciaal aan Huysmans gewijde artikelen van Siebelink zijn: 'Geflambeerde punch voor de geest', opgenomen in *De reptielse geest* (1981, p. 58-70); 'Joris-Karl Huysmans, canailleus modernist' in het januari-nummer van Maatstaf (1975, p. 43-47) en 'Joris-Karl Huysmans. Tegen de Keer, het brevier van de decadentie', het nawoord tot de vertaling van *A Rebours* (1977, p. 246-251).
8. Geenszins onvermeld mag blijven het onlangs in december 1987 gehouden televisiepraatje van Siebelink bij gelegenheid van de tentoonstelling over de heilige Lidwina van Schiedam. Deze heilige van het plaats-vervangend lijden wordt niet alleen in *A Rebours* genoemd, maar Huysmans wijdde ook de roman *Sainte Lydwine de Schiedam* (1910) aan haar.
9. Tot slot moet nog worden opgemerkt dat critici de relatie Siebelink-Huysmans meermaals in positieve en in negatieve zin hebben aangeduid, met name naar aanleiding van *Nachtschade*, *Een lust voor het oog* en *Weerloos*. Met betrekking tot later werk van Siebelink blijft het slechts bij een vermelding over Huysmans in relatie tot genoemde roman en verhalenbundels.

Om de vraag naar de aard van de relatie Siebelink-Huysmans in het juiste perspectief te kunnen zien en deze zo nodig te kunnen relativeren, is een nadere plaatsbepaling van J.-K. Huysmans in de Franse literatuur in samenhang met de begrippen 'fin-de-siècle', 'decadentie' en 'estheticisme' van belang. Binnen het korte bestek van dit artikel ga ik echter voorbij aan het leveren van een beschrijving over zijn leven en werk. Daarvoor volsta ik met een verwijzing naar de biografie van Baldick (1958).

J.-K. Huysmans (1848-1907) wordt in de secundaire literatuur algemeen beschouwd als een exponent van de Franse decadentie en het estheticisme. Deze stromingen zijn typerend voor het negentiende-eeuwse 'fin-de-siècle'.

'Fin-de-siècle', 'decadentie' en 'estheticisme'

Het begrip 'fin-de-siècle' is moeilijk te omschrijven. De verschijnselen levensmoeheid, overdreven zintuigelijke en esthetische verfijning en een verwerping van de maatschappij als gevolg van een zekere 'overbeschaving' kunnen het begrip

niet afdoende afbakenen[6]. Ook het gebruik van de term als aanduiding voor de ondergang van een tijdvak, zoals Nordau in *Entartung* (1892) doet, is weinig bevredigend.

Wat zijn de bezwaren? Een eerste probleem doet zich voor door gebruik van de term in samenhang met het begrip 'tijd'. Deze beeldpraak wekt ten onrechte de suggestie dat 'tijd' een levend organisme is[7]. Bovendien bevat de term een tegenstrijdigheid in haar verwijzing naar verloren gegane waarden en normen enerzijds en hoopvol optimisme om een onontkoombaar nieuw begin anderzijds.

Vanwege deze ambiguïteit zou Dresden (1980) de term 'fin-de-siècle' het liefst afschaffen, maar de historicus Romein (1967) acht haar juist wel bruikbaar[8]. Hij omschrijft het begrip als een keerpunt: 'Het is alsof de wereld even stilstaat, onzeker of haar baan nog meer omhoog danwel omlaag zal gaan: een epoche in de ware zin des woords: fin de siècle, punt van omslag' (p. 43).

Romein zoekt de oplossing voor deze tegenstrijdigheid niet in de filosofie, maar in de sociale geschiedenis. In het negentiende-eeuwse Frankrijk blijkt de benaming van toepassing te zijn op de adel en haar cultuur (de zgn. 'dégénérés'). Deze heeft met de opkomst van de 'bourgeoisie' als gevolg van de Franse revolutie in belangrijke mate aan invloed ingeboet. Toch blijven de burgers zich in hun gedragingen richten naar de adel, ook nu dit niet meer nodig is. Dit doen zij hoofdzakelijk omdat het chique en voornaam staat om zich met bizarre en exotische zaken te omringen en het ondergangsbesef met de adel te delen. De burgerij kan zich deze pose tijdelijk veroorloven, omdat zij als maatschappelijke klasse niet bedreigd wordt.

Pas met de opkomst van het proletariaat als vierde maatschappelijke klasse ten gevolge van de Industriële Revolutie in 1917 raken ook zij op de achtergrond. Massabewegingen, die een nieuw verschijnsel zijn in de negentiende eeuw en in Frankrijk goed georganiseerd waren, economische en sociaal-politieke crises, waaronder de oorlogsdreiging vanuit Duitsland en de verwarrende vooruitgang van wetenschap en techniek, brengen traditioneel bepaalde waarden en normen aan het wankelen. In kunst en literatuur worden deze ontwikkelingen vertaald in impressionisme en symbolisme. Men keert zich tegen de materialistische mentaliteit en vlucht in het rijk van de geest[9].

De term 'decadentie' verwijst in dit verband naar de Franse decadente beweging, waarin kunstenaars zichzelf recalcitrant 'decadent' gaan noemen. Tegenover het optimisme van de burgers dat wordt ontleend aan de algemeen maatschappelijke vooruitgang, stellen zij een pessimistische levensvisie. Hun getuigenis kan worden beschouwd als '(...) een aanval op de gemeenplaatsen van (het tijdvak), de smakeloosheid van zijn meest succesvolle onder-

nemingen en de saaiheid die door zijn “gezondheid” wordt uitgestraald. Bovendien had de verbreidende democratisering een alarmerende uitwerking op de artistieke geest’[10].

Voorlopers van deze beweging zijn Chateaubriand en De Sade. Zij staan aan het begin van een generatie auteurs, onder wie J.-K. Huysmans, voor wie religie een belangrijke stimulans is geweest voor hun literaire werk, dat zich kenmerkt door een wellustig zondebesef waarin het verbodene wordt gecultiveerd. Zo stelt Baudelaire vanuit een metafysische instelling de morele angst en onvolmaaktheid van de mens centraal; bij Gautier, die meer nadruk legt op stijl en attitude, wordt het Griekse en Romeinse verleden in al zijn pracht en praal verheerlijkt.

Jan Siebelink, foto: Gerrit Serné

De decadentie is als verschijnsel nooit helemaal uitgekristalliseerd in de literatuur. Het blijft een beweging, een overgangsfase eigenlijk naar het symbolisme met Mallarmé (‘culte du moi’) als koploper.

Een beweging die nauw aansluit bij de decadentie is het estheticisme. Waar decadentie eerder als een maatschappelijk verschijnsel kan worden aangemerkt, vormt het estheticisme de uitwerking van de ‘fin-de-siècle’-mentaliteit in de kunst. De wortels van deze stroming liggen in de Duitse idealistische filosofie (Schiller, Schelling, Schlegel, Schopenhauer). Deze is in zijn autonomistsiche kunstopvatting geënt op de wijstbegeerte van Kant. Voor de literatuur betekent dit, dat de relatie met de samenleving is verbroken in die zin, dat kunst aan geen enkel maatschappelijk belang ondergeschikt mag worden gemaakt, maar moet beantwoorden aan het symbolistisch schoonheidsideaal dat vrij absoluut is.

In *A Rebours* (1884) verenigt J.-K. Huysmans al deze stromingen die het politieke en literaire verval van zijn tijd markeren, terwijl hij tegelijkertijd de weg aangeeft naar het symbolisme. Ook voor het literaire werk van de auteur betekent deze roman een ommekeer (vgl. titel)[11]. Hoewel de auteur in *A Rebours* namelijk trouw blijft aan de naturalistische principes, verwijdert hij zich met deze verfijnd esthetische roman van het materialistisch-naturalisme van Zola en vraagt hij aandacht voor de innerlijke beleving[12].

In de roman beschrijft Huysmans het gevoelsleven (‘état d'âme’) van de neuroticus Des Esseintes; hij is de laatste telg van een roemrucht geslacht die zich uit minachting

voor het mensdom terugtrekt in een afgelegen landhuisje te Fontenay-aux-Roses, waar hij omringd door kunst-voorwerpen een verbeeld bestaan leidt.

A Rebours is een decadent werk, omdat in deze roman volgens het door Gilman (1975) geformuleerde uitgangspunt voor 'decadentie' in kunst en literatuur (p. 153) het klassieke waarden- en normenpatroon, zowel op moreel-ethisch en esthetisch gebied, alsook op ethisch, filosofisch en psychologisch gebied wordt onderworpen. Het begrip 'klassiek' dient hier te worden opgevat vanuit negentiendeeeuws perspectief volgens de toen geldende maatstaven omtrent 'goede' kunst en literatuur.

Overeenkomstig het gegeven dat 'decadentie' in *A Rebours* vooral betrekking heeft op maatschappelijke verschijnselen, treden de decadente dementen voornamelijk op bij die motieven in de roman die de afkeer van Des Esseintes voor de samenleving aangeven. De decadente dementen zijn:

1. Het spanningsveld tussen de door het romanpersonage verafschuwde wereld van de burgers en de verheerlijkte wereld van de kunstenaar. Dit uit zich in: afwijzing van prestatiedrang, het nut en het winstbejag dat de eigentijdse industriële samenleving kenmerkt ('anti-américanisme') en creatie van een alternatieve

werkelijkheid die haaks staat op de realistisch-naturalistische kunstopvatting en waarin Des Esseintes zijn bizarre en excentrieke voorkeuren op het gebied van de literatuur, de schilderkunst, bloemen, geuren en muziek uitleeft.
2. Tegenover het optimisme van de 'bourgeoisie' stelt Des Esseintes een pessimistische levensvisie die nauw aansluit bij de idealistische filosofie van Schopenhauer (diens 'esthetische weg'). Als veel tijdgenoten lijdt hij aan 'spleen'. Ervan uitgaande dat de wereld beantwoordt aan een ieders individuele voorstelling schept hij zich een werkelijkheid 'à rebours' in beangstigende dromen die zijn neurose verhevigen, en reeksen gedachtenassociaties, waarbij kunst en literatuur hem behulpzame middelen zijn.
3. Op grond van een elitair-aristocratische visie levert Des Esseintes kritiek op de algemene tendens naar democratisering. Dit zou een rampzalige ontwikkeling zijn, omdat het utilitariteitsprincipe van de burgers een bedreiging vormt voor kunst en literatuur. Adel en geestelijkheid hebben die ontwikkeling bevorderd door verval tot liederlijkheid. De burgerij wordt bekritiseerd om haar domheid, hebzucht en bedrog. Des Esseintes koestert een pervers genoegen in de commerciële uitbuiting van het gewone volk door de 'bourgeoisie'.
4. Verheerlijking van het antieke verleden in literatuur en schilderkunst. Des Esseintes verlangt naar 'byzantijnse bloemen van gedachten'; zo laat hij in zijn bibliotheek een keur van werken uit de decadente periode passeren, die in historisch perspectief de verwording van de Latijnse taal aantonen. Hij ziet in dit opzicht verwantschap tussen deze auteurs en de Franse decadente auteurs Baudelaire en Mallarmé, die zijns inziens de taal tot haar essentie hebben teruggebracht.
5. De katholieke kerk wordt uitsluitend gewaardeerd om haar conserverende rol voor de kunst. Artefacten, ook liturgische, dienen om ongekende, perverse genietingen op te roepen. Er is een opzettelijke liefde voor het kwaad en een vreemd verlangen naar verdorvenheid en verwording. Corrupte excentriciteit wordt gecultiveerd, waarbij aan de vrouw als 'femme fatale' een belangrijk aandeel wordt toegekend.

De esthetische elementen hebben betrekking op de kunst en de literatuur in de roman. Zij vallen vooral samen met die motieven die de vlucht van Des Esseintes uit de realiteit in een nieuwe, kunstmatige wereld aangeven. De esthetische elementen zijn:

1. De autonomistische kunstopvatting. Des Esseintes is het prototype van de estheticist die heeft ontdekt, dat hij op zichzelf is aangewezen en derhalve vrijwillig kiest voor een kluizenaarsbestaan. Hij hecht geen geloof meer aan de positivistisch-realistische en naturalistische waarden met hun oorzaak- en gevolgrelaties; alleen schoonheid is de moeite waard en daarom verzamelt hij kunstobjecten om zich heen. Daaraan spiegelt hij zich om te komen tot zelfkennis. Ook uiterlijk tracht deze dandy schoonheid tot in uiterste consequentie in zijn leven te integreren.
2. De ervaring van de 'état d'âme', de innerlijke ervaring is de enige, ware ervaring van de werkelijkheid. Hieruit volgt een vijandige houding ten opzichte van de natuur. Tegenover gezondheid stelt de roman op perverse wijze fysiek verval, neurose, hypochondrie en op sexueel gebied worden de meest vreemde escapades ondernomen.

3. De circulaire structuur van de roman verleent aan het nagenoeg ontbrekende handelingsverloop een hermetisch karakter. Vorm en inhoud zijn aldus op elkaar afgestemd.
4. Vanuit een zeker dilettantisme onderzoekt Des Esseintes de onzichtbare werkelijkheid volgens naturalistische principes. De excentriciteit van zijn voorkeuren onderstreept het experimented karakter van zijn onderzoekingen, die in een documentaire stijl zijn geregistreerd.
5. De roman heeft een biografisch-fragmentarisch karakter. Momenten van reflexie van het personage treden niet op naar aanleiding van feitelijke gebeurtenissen, maar artefacten moeten een bepaalde zintuigelijke ervaring oproepen (synesthesieën).

De relatie Siebelink-Huysmans nader uitgewerkt

Siebelink is tijdens zijn studie Frans aan de Leidse universiteit behoorlijk onder de indruk geraakt van Huysmans, toen hij diens roman *A Rebours* als voorbereiding op het symbolisme moest lezen. Die bewondering betreft naast de literair-historische betekenis van Huysmans voor het negentiende-eeuwse Frankrijk een gevoel van verwantschap met betrekking tot de 'tijdgeest', het pessimistisch levensgevoel en de 'aristocratie van de geest' die uit zijn werk spreekt[13].

'Les queues des siècles se ressemblent,' verklaarde Huysmans en in navolging van hem beweert Siebelink, dat '(...) decadentie de geest van deze tijd (is)'. Hij duidt daarmee op de overeenkomsten die hij ziet tussen het eind van de negentiende eeuw en stelt vast, dat mensen tegenwoordig bijna niet meer voor de toekomst leven. Er is een vacuüm ontstaan, want het geloof in God is weggevallen, terwijl tegelijkertijd de vernieuwingsdrang van eind zestiger jaren, waardoor dit procès op gang werd gebracht, is weggeëbd. Tevens ervaart hij bijna dagelijks hoe in het onderwijs (eerder in zijn verhalen beschreven als een chaos) vaak nog krampachtig wordt vastgehouden aan waarden die allang hebben afgedaan. Dit verklaart een zeker pessimisme.

Van Huysmans' boeken spreekt de sombere levensvisie in combinatie met 'een snijdende ironie' en een 'macabere humor' hem zeer aan. Ook bewondert Siebelink het vermogen van Huysmans om door uiterst geraffineerd taalgebruik een bepaalde sfeer op te roepen. Voor dergelijke literatuur, '(...) waarin het genot werd aangeprezen als het

hoogste goed' was in het orthodox-calvinistische midden-standsmilieu van Siebelink echter geen plaats. Toen hij *A Rebours* voor het eerst las, was hij reeds bezig om zich los te maken van het calvinisme. De breuk van Huysmans met het natuurschappelijke denken, dat de mens uitsluitend verklaart uit erfelijke en milieufactoren, sprak tot zijn verbeelding, evenals de uiterlijkheden van het katholicisme die in deze 'bijbel van de decadenten' leiden tot een godsdienst zonder God.

Etalage t.g.v. verschijning Nachtschade, Broese Kemink, Utrecht

Meer dan deze biografische gegevens over Siebelink, die toch iets van de aantrekkingskracht van Huysmans verduidelijken, is van belang hoe eventuele decadente en esthetische elementen optreden in het literaire werk van Siebelink. Ik beperk mij daarvoor tot *Een lust voor het oog* (1977), zodat de gegevens van een roman met *A Rebours* vergeleken kunnen worden; die gegevens zijn gebaseerd op eerder door mij gemaakte analyses van deze werken, die in dit artikel niet zijn opgenomen.

In *Een lust voor het oog* komen de decadente elementen voornamelijk tot uitdrukking in de thematiek en de daarmee samenhangende pessimistische visie van de hoofdpersoon Jeroen Swijgman op de werkelijkheid. Hij ervaart deze als irreëel en chaotisch. 'Alle dingen hebben een oneindig aantal werkelijkheden' en 'alles is schijn' (p. 79). Juist deze tweeslachtige benadering van de realiteit maakt de thematiek van deze roman tot een wezenlijk de cadente.

Bij Siebelink wordt het handelen van de personages in belangrijke mate bepaald door omstandigheden van buitenaf, waarop zij geen invloed hebben. In dit geval illustreren dromen, herinneringen en nachtmerries de desillusie van het romanpersonage; de decadente elementen in deze gecursiveerde 'flash-backs' schuilen in de vitalistische reactie van Swijgman op de ziekte en dood van zijn vader (p. 21, vgl. 61-65) en het spiegelend effect dat uitgaat van de verkrachtingsscène in het

exotisch ingerichte huis van oom Anton: wat voor de moeder een blijk van liefde is, is voor een zoon een traumatische jeugdervaring.

In zijn betrekking als leraar op de openbare school in Dieren - een school die merkwaardig genoeg de katholieke naam ‘O.L. Vrouwe van Lourdescollege’ draagt - wordt Swijgman met een gelijksoortige problematiek geconfronteerd, waarbij als gevolg van zijn neurotische persoonlijkheid de traumatische jeugdervaring hem parten speelt. Het leraarsmilieu wordt door Swijgman als verstikkend, kleinburgerlijk en bekrompen ervaren. Dit komt op weihaast symbolische wijze tot uitdrukking in de broeierige weersgesteldheid die een sfeer van lusteloosheid, verveling en onverschilligheid oproept bij de personages en leidt tot drankgebruik en vernederingen.

Het decadente van het leraarsmilieu in Dieren komt tot uiting in het immoreel gedrag der leraren, die de leegte van hun bestaan vullen door wrede spelletjes, waarbij een aantal van hen het onderspit moet delven. Het kwaad is met name geconcentreerd in twee romanpersonages, Lorijn,

een machtswellusteling aan wie sardonische trekjes worden toegekend, en Eïse, de ‘femme fatale’ die zich volgens decadent gebruik door een vernederde Dunnewind op het hoofd laat krabben met een stalen borstel. Beiden scheppen er een sadistisch genoegen in om anderen te kleineren, zo blijkt uit de verschillende versies die over de vernedering van Dunnewind de ronde doen en die steeds een ander beeld van het gebeurde geven. Hij en ook Seins laten geen gelegenheid voorbij gaan om op absurde wijze via de ‘Oecumenische muziekvereniging Het Leven’ (p. 71) uitdrukking te geven aan hun rancuneuze gevoelens die zij zo op masochistische wijze cultiveren. Ook Bisperink en Reeb, die overigens beiden in een haat-liefde verhouding tot hun vrouwen staan (de vrouw van Bisperink is androgyne), worden door Lorijn vernederd, evenals Swijgman maar die stelt zich uiteindelijk te weer.

De personages in de roman zijn stereotype figuren, waardoor een weinig realistische werkelijkheid ontstaat. Temidden van de leraren belichaamt Swijgman als variant op het decadente schoonheidsideaal door zijn authentieke uitstraling een zekere mate van zuiverheid. Qua uiterlijk is hij een mooie verschijning en zijn kleding en optreden, op grond waarvan hij van homoseksualiteit wordt verdacht, hebben iets dandyesk. Hij wordt vergeleken met Helena uit de antieke wereld, omdat ook hij schoonheid belichaamt. Uiteindelijk vernietigt hij door brandstichting alles wat daarmee in strijd is: Dieren dat hem een lust voor het oog leek, met perspectieven voor de toekomst, blijkt in werkelijkheid door het voortwoekerende kwaad in de vorm van vernederingen en machtsmisbruik voos als een rottende appel te zijn. De oppervlakkige onverschillighied van de collega's (geel is daarvoor de kleur) werkt deprimerend op Swijgman die de wereld dan ook als leeg en absurd ervaart.

De immoraliteit van de bewoners van Dieren lijkt als het ware te worden weerspiegeld in het verval van het stadje. Er is sprake van een toenemende vergrijzing en een verlies aan dynamiek als gevolg van een gemeentelijk wanbeleid. De leegloop van de stad is bevorderd door de aanleg van een grote weg en de vestiging van kunstgalerieën en boetiekjes in het centrum, heeft de binnenstad die steeds meer dreigt te verkrotten, niet meer tot leven kunnen brengen.

De afsluiting van het pontveer dat het stadje met de nieuwbouwwijken aan de overkant van de rivier verbindt, maakt het isolement van Dieren compleet. Dit isolement weerspiegelt de vijandige houding van de bewoners van Dieren ten opzichte van de buitenwereld; haar verkrotting: het zedelijk verval van de groep leraren, hetgeen juist doordat zij er een zeer burgerlijke leefwijze op na houden, wat blijkt uit hun gedrag en de inrichting van hun huizen (veel kitsch), een decadent beeld oplevert.

De esthetische elementen in *Een lust voor het oog* hebben betrekking op het solistisch optreden van Swijgman. Hij ontdekt al gauw dat hij op zichzelf is aangewezen. Op een gegeven moment ziet hij af van verdere contacten met de lerarengroep, omdat hij hun manier van doen verwerpelijk vindt. Ook waant hij zich superieur aan zijn omgeving (p. 25), een eigenschap die hem zelfs iets goddelijks verleent, waardoor hij aan het eind van de roman kan optreden als ‘wrekende gerechtigheid’ (brandstichting, dood en moord). Dit onheil, door de lerarengroep als het ware over zichzelf afgeroepen, wordt overigens op symbolische wijze aangekondigd door bepaalde bijfiguren die een mythische functie in het verhaal vervullen.

Swijgman veracht zijn collega's, maar hij is er ook bang voor. Spreekangst belet hem herhaalde malen op te komen voor zijn eigen belangen. Zijn angst en zijn overgevoeligheid maken hem ‘authentiek’ en ‘van deze tijd’: ‘Als je ontzettend bewust leeft, kun je alleen maar bang worden’ (p. 17). Schoonheid en authenticiteit worden in de roman als idealen gezien die de moeite waard zijn. Dit blijkt uit het contrast dat bestaat tussen het optreden van Swijgman en dat van de overige personages. Voor het overige speien als artificiële elementen toneel, decor en de aanwezigheid van liturgische attributen een belangrijke rol in de mythologische verbeelding van het verhaal. De verschillende versies van het drama Dunnewind leveren door de scenische vertelwijze een toneelmatig karakter op. Doordat in de roman verhaalelementen en verhaalaspecten op elkaar zijn afgestemd en er bovendien sprake is van een circulaire structuur, krijgt het verhaal iets hermetisch, hetgeen nog wordt versterbt door Swijgmans hyper-sensibele ervaring van de werkelijkheid.

Conclusie

Het is blijkens een beschouwing van Huysmans' roman *A Rebours* zeker niet zo, dat de begrippen ‘decadentie’ en ‘estheticisme’ in hun oorspronkelijke betekenis van toepassing zijn op *Een lust voor het oog en*, naar ik op grond hiervan mag aannemen, ander werk van Siebelink.

Wel zijn enige decadente en esthetische dementen in zijn werk te traceren die te herleiden zijn tot zijn affiniteit voor het literaire werk van Huysmans. Deze komen op soortgelijke wijze voor in de verhalenbundels *Nachtschade* en *Weerloos*. Zij hebben voor Siebelink een functie vervuld in de ontwikkeling van een eigen schrijfstijl. Zijn oriëntatie op de Franse literatuur speelt daarin een bescheiden rol, maar dat valt buken het bestek van dit artikel. De ‘morbide trekjes’ uit de aanvangsperiode en het barokke taalgebruik, dat men hem wel heeft verweten (maniérisme), hebben in zijn latere werk plaats gemaakt voor een soberder stijl met grote aandacht voor de psychologie van de personages. Siebelinks boeken zijn daardoor realistischer geworden.

Opvallend gegeven in de beschouwing van de positieve en negatieve kritiek over de relatie Siebelink-Huysmans is, dat de decadente dementen in Siebelinks werk, hoofdzakelijk betrekking hebbend op sfeer, thematiek en stijl, vermoedelijk mede door de omvang die een recensie in een krant mag hebben, door de meeste critici (positief en negatief) vrij luchthartig zijn genoemd zonder nadere uitwerking, waarbij ook en vooral de visie van de auteur op de samenleving een rol heeft gespeeld. De relatie Siebelink-

Huysmans blijkt echter aanmerkelijk beperkter te zijn dan soms is gesuggereerd.

Eindnoten:

1. ‘Siebelink, Huysmans en het symbolisme. Een onderzoek naar raakvlakken.’ Doctoraalscriptie onder begeleiding van Prof. K. Fens, K.U.N., mei 1984.
2. Pichois en Rousseau (1972) duiden bij deze omschrijving de term ‘invloed’ in engere zin aan.
3. Positieve kritieken waren:
   N.N. in A.D (1977), Diepstraten & Kuyper (1977), Gaarlandt (1976), Van Galen (1975), Hazeu (1976), Huisman (1976), De Moor (1976), Mulder (1976), Van Straten (1975), Tromp (1977), Visser (1976), Vromans (1975), Zuiderent (1976).
   Negatieve kritieken waren:
   Nieuwsblad van het Noorden (1975), Nuis (1975), Vogelaar (1976).
4. Positief:
   Van Deel (1977), Hazeu (1977), De Moor (1977), Nuis (1977).
   Negatief:
   Gaarlandt (1977), Fens (1977), Reinders (1977).
5. Dit verhaal is opgenomen in Maatstaf, 22e jrg., 1974.
6. Van Nuffel in de Moderne Encyclopedie voor de Wereldliteratuur (1963-1977), p. 55.
7. Het is Wellek (1966, p. 436, vlg. 631[18]) die op deze beeldspraak attendeert.
8. Romein (1967, p. 43) acht de term ‘fin-de-siecle’ ‘(...) gemunt door iemand met een ongemeen fijn dialectisch aanvoelingsvermogen, zowel van toestand als van taal’.
9. Romein (1967) waarschuwt in dit verband in een ietwat belerende toonzetting, dat ‘de geest vervluchtigt als men het onttrekt aan zijn basis, de werkelijkheid van onze aarde en van de mensen, haar kinderen’ (p. 56).
10. Gilman(1975), p. 90.
11. In het twintig jaar later geschreven voorwoord tot A Rebours (1903), waarin de auteur in een terugblik de toenmalige naturalistische crisis becommentarieert, geeft hij de betekenis van deze roman voor zijn overige werk aldus aan: ‘(...) tous les romans que j'ai écrits depuis A Rebours sont contenus en germe dans ce livre’ (p. 50); en wat verder: ‘(...) ce livre fut une amorce de mon oeuvre catholique qui s'y trouve, tout entière, en germe’ (p. 54).
    Vgl. Moderne Encyclopedie voor de Wereldliteratuur, De Graaf: dit boek getuigt bij verschijning niet alleen van een modern talent, het openbaarde ook een nieuwe levenshouding, die van een mystieke decadentie welke het fin-de-siècle inluidde’ (p. 96).
12. Huymans heeft kritiek op Zola's methode, de toepassing van het wetenschappelijk experiment op de literatuur, omdat hierdoor slechts verschijnselen die zich aan de oppervlakte voordoen in de waarneembare wereld worden waargenomen (objectivisme), terwij1 de innerlijke beleving van de mens niet aan bod komt (subjectivisme).
13. Tromp (1977), Van Gaalen (1975) en Kleinrensink & Van Dijk (1983, p. 16).

Gerrit Jan Kleinrensink

De zware koning en het lichte meisje

Over het verhaal 'Koning Cophetua en het bedelmeisje' van Jan Siebelink

De hoofdfiguur uit Siebelinks verhaal 'Koning Cophetua en het bedelmeisje' brengt zijn tijd voomamelijk door in een stadspark waar hij als een oude hippie zijn dagen slijt met het versieren van meisjes, praten met voorbijgangers en het lezen van de krant. Het park grenst aan de tuin van een psychiatrische inrichting waarin Hoorweg - dat is zijn naam-enige tijd verbleven heeft, en mogelijk zelfs nog verblijft. In het park van de inrichting huizen zwarte zwanen en in de vijvers van het fraaie stadspark witte. Hoorweg maaktregelmatig reisjes naar Engeland om zijn vriendinnen een bepaald schilderij in de Tate Gallery te laten zien. Het ligt voor de hand dat de lezer zich daarbij het oude kinderlied voor de geest haalt: 'Witte zwanen, zwarte zwanen,/Wie gaat er mee naar Engeland varen?/ Engeland is gesloten,/ De sleutel is gebroken./ Er is geen ene smid in 't land,/ Die de sleutel maken kan.' Siebelink noemt het lied niet, maar de geheimen die Hoorweg in Londense hotelbedden aan zijn vriendinnen tracht te ontfutselen, zijn ondanks een gebroken sleutel wel tot een oplossingte brengen. Waarschijnlijk niet met de enig juiste sleutel, want er zijn tegenwoordig vele lopers verkrijgbaar. Daarvan heb ik mij bediend.

In het verhaal van Siebelink speelt een schilderij van de Engelse schilder Edward Burne-Jones een rol. Burne-Jones (1833-1898) was in de vorige eeuw een bekend figuur uit de schildersschool die de Pré-Rafaëlieten heette.[1.] Een van zijn beroemdste werken was de voorstelling van koning Cophetua en het bedelmeisje, waarvan talrijk reprodukties in omloop waren en dat door Mario Praz als typerend voor de stroming wordt beschouwd.[2.] Henry James en Oscar Wilde hoorden bij de bewonderaars, respectievelijk eigenaars van het werk van Burne-Jones. Het doek dat zich volgens Siebelink momenteel in de Tate Gallery bevindt, stelt een koning voor, geharnast als een ridder, die opkijkt naar een eenvoudig gekleed meisje dat zich op een verhoging, mogelijk een troon, voor hem bevindt. De koning heeft een kroon op zijn schoot en kijkt afwachtend naar het meisje dat benauwd voor zich uit staart. De leliemotieven aan de kroon en de kleine lans van de koning mogen dan een bescheiden verwijzing zijn naar de erotiek die het meisje deelachtig zal worden. Het geheel is getoonzet in de violette en paarse tinten waarmee de Symbolisten de smartelijke gevoelens van hun personages illustreerden.

Dat het schilderij deze uitleg moet hebben weten we uit teksten waarin het verhaal van de koning en het bedelmeisje verteld wordt. De poet laureate Alfred Tennyson, een tijdgenoot van Burne-Jones, wijdde er een gedicht aan - *The beggar maid* heet het - en het beperkt zich tot die episode van het verhaal waarin Cophetua besluit met een bedelares te trouwen. De slotzin van Tennyson wordt door Hoorweg in het verhaal van Siebelink geciteerd: 'This beggar-maid shall be my queen.'

De bekendste versie van het Cophetua-verhaal dankt de negentiende eeuw aan de bloemlezing die de Engelse bisschop Percy had uitgegeven in 1765: *Reliques of ancient English poetry*.[3.] Hier lezen we het volgende verhaal: In Afrika leefde eens een koning die niets om vrouwen gaf. Maar op een dag zag hij een bedelares bij zijn

paleis die hem zeer aantrok. Hij besloot dat dit meisje zijn vrouw moest worden. Cupido deed hem zijn bezwaren tegen vrouwen overwinnen. Hij was verliefd. Het meisje heet Penelophon. Van schaamte en emotie kan ze geen woord uitbrengen: 'She was in such amaze'. Na de huwelijksinzegening leefden ze nog lang en gelukkig 'And in a tombe were buried both,/ As writers sheweth plaine.'

Het verhaal over Cophetua komt ook in de literatuur van deze eeuw nog voor. De figuur van de bedelaar, een typisch produkt van de Romantiek, heeft trouwens ook in andere dan strikt literaire teksten stand gehouden, zoals in de *Dreigroschenoper* van Brecht en het lied *Beggars-banquet*van The Rolling Stones. In de Nederlandse literatuur komt het Cophetua-motief behalve bij Siebelink nog voor in een gedicht van J.C. Bloem en in *Iken mijn speelman* van Aart van der Leeuw.[4.]. Voor een interpretatie van het verhaal van Siebelink is echter het meest van belang het verhaal 'Le roi Cophetua'[5.] van de Franse schrijver Julien Gracq. Alvorens ik daarop inga, eerst een kort overzicht van Siebelinks verhaal.[6.]

De 24-jarige Samuel Hoorweg is bij een protestdemonstratie tegen een milieuschandaal door een winkelruit gedrukt. Als hij na lange tijd het ziekenhuis kan verlaten, zijn zijn hoofdhuid en zijn oogleden vernieuwd. Ter behandeling van de psychische crisis die daarop volgt, wordt hij opgenomen in een niet nader genoemde inrichting. Er is sprake van de drie idioten die er rondlopen als voor een therapie, maar dat zegt nog niet veel over de geestelijke conditie van Hoorweg. De tuin van het paviljoen waarin hij is ondergebracht grenst aan het stadspark en staat er waarschijnlijk mee in open verbinding. Op een dag brengen de drie idioten hem op het idee dat hij in het schrijverschap zijn levensbestemming zal vinden. Hoorweg neemt het besluit een verhaal te schrijven waarin het schilderij van Burne-Jones centraal zal staan. De drie idioten hadden namelijk elk in hun kruiwagen een reproduktie van het schilderij. In het stadspark trekt Hoorweg veel aan-

dacht van meisjes. Zijn littekens vormen het aanknopingspunt.

Twee meisjes krijgen de meeste aandacht: Hermione en Maria. Met hen zal Hoorweg naar Londen reizen. Al zijn vriendinnen wil hij meenemen naar het schilderij van Burne-Jones in de Tate Gallery om hun reacties op dit werk te noteren. Dat is het materiaal voor het verhaal dat hij zal schrijven. Inmiddels woont Hoorweg in een wereld die bedreigd wordt door kernenergie en door steeds nieuwe gifschandalen. Demonstraties formeren zich in en rond het park. Er is ook voortdurend sprake van nieuwe religieuze sekten die het heil van het individu prediken. Hoorweg laat dat allemaal ongestoord aan zich voorbij gaan en reageert er alleen op om zijn vriendinnen gunstig te stemmen. Hoorweg is een vrouwenman, zijn leven en lot worden bepaald door de relaties met vrouwen.

De reacties van zijn vriendinnen op het schilderij zullen bepalend zijn. Maria herkent zich geheel en al in het bedelmeisje, maar haar onderdanige houding staat Hoorweg niet aan. Hij probeert haar dat duidelijk te maken door te wijzen op de uitleg van het schilderij die hij ontleent aan het gedicht van Bloem. Bij Bloem kiest de bedelares tenslotte voor de vrijheid, ze onttrekt zich aan de onderdanige relatie die in deze ongelijke situatie voor de hand ligt.[7.]

Een volgende reis naar Londen waar de lezer over geïnformeerd wordt is die met het meisje Hermione. Zij waardeert het schilderij met reserve en is ook verder in bed op de hotelkamer weinig toeschietelijk. Juist daardoor blijft ze voor Hoorweg aantrekkelijk, met andere woorden: haar reactie beantwoordt aan de uitleg die Hoorweg aan Bloem heeft ontleend.

Hoe eigenzinniger ze zich gedraagt, hoe aantrekkelijkerze wordt. Als Hermione korte tijd later besluit om Hoorweg te verlaten, raakt hij in een nieuwe crisis. Hij wordt ziek, voelt zich zwaar, stram en breekbaar. Hermione volhardt in haar afwijzing. Maria, de afgewezene, dringt daarentegen steeds meer bij Hoorweg aan. Er breekt een onrustige tijd voor hem aan: hij hoort vreemde geluiden, het rumoer van de wereld dat hem verontrust. Het park blijkt aangelegd op een bodem van gif en afval en moet tijdelijk worden ontruimd. Bij een latere ontmoeting met de steeds maar aandringende Maria wordt het Hoorweg te veel. Hij wurgt haar, en niet alleen omdat zijn het is, maar ook omdat alles tot mislukken gedoemd is en hij zijn lot niet in eigen hand heeft. Daarna voelt hij zich vrij en verlaten, een toestand waarnaar zoveel van Siebelinks personages hebben gestreefd: het besef van onthechting, ‘als iemand op wie niet meer wordt gewacht’.

Een rechtbank die de lezer er aan het eind van het verhaal zelf bij kan betrekken, zou Hoorweg onder de gegeven omstandigheden zeker ontoerekeningsvatbaar verklaren en hem weer laten opnemen in de inrichting waarin hij aan het begin van het verhaal zat. Hier ligt ook een niet gering punt van kritiek dat men op het verhaal kan hebben, want wanneer de hoofdpersoon niet goed bij zijn hoofd is, en de lezer is daar van meet af aan van op de hoogte, dan is er in het verhaal ook alles mogelijk zonder dat dat verbazing mag oproepen. In het geval Hoorweg verkeren we in een twijfelgeval. En moeten we zijn schrijverschap serieus nemen? Het schilderij van Burne-Jones en de aanmoedigingen van de drie idioten doen hem besluiten schrijver te worden. Aan het eind van het verhaal ziet hij er geen gat meer in. ‘Die duizenden aantekeningen thuis. Die dozen met notitieboekjes. Vormloosheid. Doelloosheid.’

Het is Hoorweg niet gelukt om dit verhaal te schrijven omdat het hem eigenlijk om de meisjes ging en niet om de kunst. Toch zijn er twee schrijvers die er wel in geslaagd zijn: Jan Siebelink en Julien Gracq.

Julien Gracq publiceerde zijn verhaal ‘Le roi Cophetua’ in de bundel *La Presqu'ile* die in 1970 verscheen. Gracq werd geboren in 1910, bracht zijn jeugd op het platteland door en studeerde geschiedenis en aardrijkskunde. Tot aan zijn pensioen in 1970 was hij leraar in Parijs. Hij schreef een klein oeuvre van romans, verhalen, gedichten en essays waarin zich een langzame ontwikkeling voordoet van surrealisme - zo men wil Magisch-Realisme - naar een realistischer en lyrischer aanpak. Zijn roman *Au château d'Argol*[8] bracht hem in contact met André Breton en dus met de Surrealisten. Tegenover Siebelink verklaart Gracq dat hij nooit bij een groep heeft willen horen, aan het individualisme de voorkeur is blijven geven. In 1951 verscheen zijn bekendste roman *Le rivage des Syrtes*.

Siebelink heeft diverse malen over Gracq geschreven. In 1978 interviewde hij hem voor de Haagse Post, een gesprek dat in bewerkte vorm in 1981 verscheen in de bundel *De reptielse geest*. In 1980 schreef Siebelink over de novelle ‘Le roi Cophetua’ in de Volkskrant, een bewerkte versie daarvan verscheen in 1985 in de bundel *De prins van nach-*

telijk Parijs onder de titel ‘Vrouw en vlam. Mijmering over Le roi Cophetua’. Tenslotte schreef Siebelink in 1982 het verhaal ‘Koning Cophetua en het bedelmeisje’. Het werd het titelverhaal van de gelijknamige verhalenbundel die in 1983 verscheen. Siebelink heeft zich dus een vijftal jaren met Gracq bezig gehouden. We zullen zien wat daarvan de uitkomst is geweest voor zijn verhaal over de koning en het bedelmeisje.

Het interview met Gracq uit de Haagse Post geeft duidelijk de richting aan van Siebelinks belangstelling. Als goed letterkundig reporter informeert hij de lezers over de in Nederland tamelijk onbekende Gracq en diens werk en legt daarbij de nadruk op de outsiderspositie die Gracq in de Franse literatuur wenst in te nemen. Hij weigerde de Prix Goncourt voor *Le rivage des Syrtes*[9.] en ontmoet bekende Franse schrijvers in de buurtwinkel zonder dat ze hem herkennen. ‘Alle personages in mijn boeken zoeken het isolement,’ zegt hij. ‘U bent vrijgezel?’ merkt Siebelink. op, waarop Gracq onverstoorbaar antwoordt: ‘Het is mij, geloof ik, nog nooit overkomen dat ik 's morgens wakker werd en een ander in mijn slaapkamer vond. Die gedachte is volstrekt onverdraaglijk.’ Een diplomatiek antwoord zoals we na het lezen van zijn verhaal kunnen vaststellen. Het gesprek wordt afgerond met een aforistische uitspraak van Gracq die niet alleen toepasselijk is voor het verhaal ‘Le roi Cophetua’, maar voor een groot deel van de literatuur van deze eeuw. ‘Het moderne avontuur is de afwezigheid van avontuur.’

De novelle van Gracq is een prachtige vertelling en voldoet geheel aan de eis - of constatering - dat het moderne avontuur bestaat uit het ontbreken ervan. Het is geen verhaal uit de Bouquet-reeks waarin de captains achter de stewardessen aanzitten, want tot zulk een uitwerking levert het niet vrij van kitscherige ondertonen zijnde Cophetua-gegeven zich heel goed. Nee, ook al komt er in Gracqs verhaal een piloot voor, we krijgen hem niet eens te zien. De niet nader benoemde ik-figuur begeeft zich op de avond van Allerzielen van het jaar 1917 per trein op weg naar het huis van zijn vriend de componist en militair vlieger Neuil. Novemberstormen gaan te keer. De reis voert in een verlaten gebied omdat de vriend achter het front woont waar de meeste mensen al zijn geëvacueerd. In de krant leest de reiziger dat de bommenwerpers waarbij zijn vriend dient, die nacht Duitsland hebben gebombardeerd, maar aan het bericht ontbreekt de gebruikelijke toevoeging dat alle toestellen zijn teruggekeerd. Over de piloot vernemen we niet veel. Neuil behoorde voor de oorlog tot een elite die zich bezig hield met kunst, automobielen en vliegtuigen. Toen de oorlog was uitgebroken had de luchtmacht zijn eerste piloten geworven in de kring van die ‘sportsmen de 1910 - un peu anglomane, un peu snobs, parlant entre eux leur langage secrète.’

Deze vooroorlogse kant van Neuil herinnert zijn vriend aan de zomers van toen, aan de tijd van Apollinaire en Maurice Chevalier.[10.] Vriend Neuil is ook componist, dat is een kant die de ik-figuur veel minder goed heeft leren kennen, maar hij bewondert hem er des te meer om. Bij aankomst in het landhuis in het gehucht Bray-en-Fôret is de vriend nog niet thuis. De ik-figuur wordt ontvangen door de zwijgzame dienstbode, van een maaltijd voorzien en aan zijn lot overgelaten in de werkkamer van de componist. De atmosfeer van een lange avond wachten wordt

bepaald door zware regens, herfststormen en het verre gerommel van het front dat het glaswerk op de schoorsteenmantel doet rinkelen. De ik-figuur raakt in bedrukte stemming door dit alles, bovendien rijst het vermoeden dat de zo bewonderde vriend is omgekomen. Een schilderij waarop hij in het spaarzaam verlichte vertrek twee figuren ontdekt versterkt het besef van de irreële situatie waarin hij is beland. Hij weet de voorstelling thuis te brengen, iets uit Shakespeare: 'When king Cophetua loved the beggar maid'.

Zijn fantasieën over de zwijgzame dienstbode of maîtresse van zijn vriend nemen nu duidelijker vormen aan. In gedachten is hij al lang met een ontmoeting bezig, maar wie is ze? 'Une femme, c'est a dire une question, une enigme pure.' Bovendien heeft hij haar tot nu toe alleen en profil kunnen zien, een silhouet, een enorme haardos. Later op de avond komt hij haar tegen, ze is gekleed voor de nacht zoals men zich kleedt voor een bal. Nu neemt zij het heft in handen, want zij wist en ze besloot! Hij volgt haar naar haar kamer. 'Le plaisier qu'elle me donna fut violent et court.' Als hij de volgende morgen naast de vrouw ontwaakt voelt hij zich bevrijd van angst en zorg. De ontmoeting was een loutering die hem in staat stelt het huis schuldeloos en zorgeloos te verlaten.

Siebelink legt in zijn commentaren op dit verhaal de nadruk op twee onderwerpen. Ten eerste plaatst hij het in het kader van het overige werk van Gracq, waarvan de kennis hem in staat stelt te signaleren welke constanten er zijn, d.w.z. vast te stellen welke passages tot het motievenbestand van de schrijver gerekend moeten worden. Zo is er de graalmythe die de personages van Gracq altijd op doortocht doet zijn. 'Gracq laat zijn personages altijd weer alleen vertrekken. Ze blijven in geografisch en in affectief opzicht onthecht en zijn daarna opnieuw beschikbaar voor een kortstondige integratie met de wereld.' De rol van de vrouw in deze dooltocht of queeste is volgens Siebelink dat ze de man toerust voor het voortzetten van de eenzame tocht. Met alle respect voor het verhaal van Gracq moet hier gezegd worden dat Siebelink op dit punt toch wel al te piëteitsvol op de suggesties van Gracq ingaat, wat al te snel de sacrale en rituele kanten benadrukt zonder in te gaan op de psychologie van het verhaal die juist in een geval als dit zo duidelijk voor de hand ligt.[11.] Want Gracq heeft veel voor de hand liggende psychologische overwegingen uit het verhaal weggelaten. En misschien heeft hij daarin ook wel gelijk gehad, omdat dit nachtelijk avontuur met de dienstbode van de vriend die niet thuis is gekomen, al gauw beperkt blijft tot een mager avontuurtje, waaruit Guy de Maupassant een buitenge-

woon pikante geschiedenis had kunnen brouwen.

Hoewel Gracq mij niet heeft weten te overtuigen van de hooggestemde of dieptragische aspecten die hij de queeste van dit herenleven toedicht, kan ook weer niet ontkend worden dat er een respectabele literatuur bestaat waarin de gedragingen van de personages niet direct via een psychologische inleving navoelbaar zijn. In de literatuur van Joyce tot Mulisch wordt de psychologie van het karakter vooral afgeleid uit gegevens uit de mythologie of uit de bijbel. We zullen straks zien dat dat in de novelle van Siebelink het geval is.

Wat de rol van het schilderij van Burne-Jones in het verhaal van Gracq is, is wel duidelijk. De voorstelling van de koning die het bedelmeisje aanbidt treedt in de plaats van de psychologische taal waarin de ik-figuur zou kunnen nadenken over zijn verhouding tot haar. En sterker nog, het schilderij vervangt de psychologie van de hoofdfiguur niet alleen, het wordt als een teken van hogere orde dan het menselijk brein gezien. Wie symbolen presenteert in plaats van een aan het realisme ontleende psychologie, is in staat om de beschrijving van de psyche te voorzien van bovenpersoonlijke aspecten zoals de verhouding tot al wat het hier en nu overstijgt.

Het tweede aspect dat Siebelink naar voren schuift is het Surrealisme. Het is iets beter in de tekst aan te wijzen dan de graal-geschiedenis, en elk verhaal dient met enig goodwill zijn kans te krijgen, maar ook van het Surrealisme dat Siebelink in Gracqs verhaal wil laten zien ben ik niet overtuigd. Met verve schildert hij hoe door atmosferische inwerking de besloten ruimte in Gracqs verhaal tegelijk een andere wereld wordt, een surreële ruimte waarin andere wetten gelden. Het Surrealisme biedt, aldus Siebelink, de mogelijkheid om in het concrete het abstracte, algemeen geldige te ontdekken, in het ‘hier’ het ‘overal’ en in het ‘nu’ het ‘altijd’. Zoals de lezer straks zal zien houdt Siebelink zich in zijn eigen verhaal ook met deze kwestie bezig. Daarmée ik ook zijn verhaal nog geen surrealistische tekst.

Naar mijn mening zou Gracq zelf zich ook hier beperkt hebben tot de verwijzing naar Baudelaires ‘leer der Correspondences’ - het ontdekken van het algemene in het bijzondere - waarmee hij ook het gesprek met Siebelink in *De reptielse geest* besloot. Bovendien verwacht men bij het Surrealisme zoveel meer uit een brein te zien komen dat zich - als in Gracqs geschiedenis - geplaatst ziet voor een nacht met een geheimzinnige vrouw. Een kuis man dus, Julien Gracq. Gelukkig maar, want anders had hij dat ‘elders’, die andere wereld ook nog letterlijk in zijn verhaal moeten aanbrengen als een tovertuin, of als Atlantis, nog erger.

In ieder geval wil ik nog laten zien dat Siebelink zich in zijn eigen verhaal niet heeft laten meeslepen door deze theorieën en dat hij bovendien een intelligent gebruik heeft gemaakt van een aantal aspecten van dit Surrealisme die verhaaltechnisch gezien heel reëel zijn.

In Siebelinks verhaal ‘Koning Cophetua en het bedelmeisje’ dienen zich twee thema's aan die strijden om de voorrang en waarvan de samenhang niet onmiddellijk gegeven is. Het ene is de relatie tussen de individuen, tussen man en vrouw in dit geval, het andere thema is de relatie tussen individu en groep, tussen individu en maatschappij en de geschiedenis. Het is ook duidelijk dat Sieblink beide thema's aan elkaar koppelt en van elkaar afhankelijk maakt. Het verhaal levert gegevens die de begrippen voor het algemene in verband brengen met individuele trekken van de personages.

Voor ik die overeenkomsten analyseer dient eerst te worden vastgesteld dat de relatie tussen het verhaal van Siebelink en dat van Gracq allereerst via het schilderij van Burne-Jones loopt. In beide verhalen heeft het schilderij een voorspellende functie ten aanzien van de relatie tussen de mannelijke en de vrouwlijke hoofdpersonen. Siebelink en Gracq merken beiden ook op dat de vrouw het beste is toegerust om de wereld te begrijpen. Hoorweg zegt het letterlijk tegen Maria: de vrouw is beter voorzien om het mechanisme van de wereld te begrijpen omdat zij het wezen van het voorgevoel is.

In 'Vuur en vlam' illustreert Siebelink het Surrealisme van Gracq met een voorbeeld dat hij niet aan Gracqs verhaal ontleent, maar aan Novalis en André Breton. Gracq zou als goed surrealist de tegenpolen *vuuren water* tot een eenheid brengen, een surreële eenheid. Gracq doet dat in zijn verhaal echter niet, maar Siebelink wel in het zijne.

Novalis heeft het water beschreven als een vochtige vlam en Breton zegt in *Nadja*: 'Water en vuur zijn hetzelfde.' 'Die opheffing van tegenstellingen blijft op alle niveaus van de tekst meespelen,' constateert Siebelink (*De prins van nachtelijk Parijs*, blz. 103).

In zijn verhaal voorziet hij Hoorweg en Hermione van de metaforen water en vuur. De verteiler onderstreept zodoende de samensmelting tussen de tegengestelde figuren Samuel en Hermione door in de vijver van het park waarin Hoorweg zich altijd bevindt, karpers te beschrijven die door hun kleur aan vuur doen denken. 'Het water vatte vlam, karpers sprongen in scholen omhoog, wentelden zich in het licht.' (blz. 16) Dat Hermione, de afwijzende, rationele en met de klassieke beschaving gelieerde vrouw, hier het water vertegenwoordigt en Hoorweg, de verliefde, het vuur, is in dit geval niet essentieel. Water en vuur: de spreekwoordelijke tegenstelling wordt door Siebelink op surrealistische wijze opgeheven in het verrassende beeld van de vis die juist in het water in zijn element is. De vis stelt daarbij het vuur voor. Samuel en Hermione kunnen zich op het niveau van deze beeldspraak wel verenigen. Het is dus mogelijk dat hun temperamenten die aan elkaar tegengesteld zijn, toch een eenheid kunnen vormen. Blijft alleen de vraag waarom het met Hermione dan toch tot een breuk komt? Daarvoor moeten we naar een andere betekenislaag van het verhaal kijken.

Ik begon de interpretatie van Siebelinks verhaal met de beschrijving van twee thema's: de relatie man-vrouw en die tussen individu en maatschappij. De meest voor de

hand liggende manier om beide thema's met elkaar te verbinden is door het ene in het andere in te bouwen, door het individuele een plaats te geven in het algemene, het persoonlijke deel te laten zijn van maatschappij of geschiedenis. Je kunt dat met name doen door eigenschappen van personages zodanig te beschrijven dat daarin zowel de individuele trek als de algemene tendens ondergebracht kunnen worden.

Jan Siebelink in zijn klaslokaal, najaar 1988

Het is een aloude gewoonte van schrijvers om in de naam van hun personages informatie onder te brengen waarop de lezer beslist geattendeerd moet worden, ook al gedraagt de betreffende figuur zich er geheel en al naar. Batavus Droogstoppel uit de *Max Havelaar* is een voorbeeld. Een dergelijke naamgeving heeft Siebelink in zíjn verhaal toegepast. Een kind kan de was doen: Hermione vertegenwoordigt de klassieke beschaving en in het bijzonder de zelfstandig oordelende vrouw in die cultuur. Ze gedraagt zich er óók naar door net als haar naamgenoot een keus te maken tussen twee partners. De Hermione van Siebelink kiest voorde roeicoach van de vereniging Nereus, een verstandige keus. Haar verbintenis met het element water wordt er nog eens mee onderstreept. In deze naam heeft Siebelink dus samengevoegd: de wilskracht op het persoonlijk vlak en het vertegenwoordigen van de klassieke beschaving op historisch-maatschappelijk niveau. Daarmee is in de naamgeving een bovenpersoonlijk element ingevoerd. En met behulp van dat element is de verdere ontwikkeling van de relaties die Hoorweg met zijn vriendin heeft te verklaren.

Samuel Hoorweg is voor wie enigszins op de hoogte is met het werk van Siebelink, onmiskenbaar te verbinden met het Oude Testament. Daarin treffen we twee bijbelboeken aan die de naam Samuel dragen. De profeet Samuel is in het verhaal terug te vinden. Hij kwam ter wereld onder de belofte van zijn moeder dat geen mes zijn hoofdhaar zou afsnijden. Bij Hoorweg, die door een winkelruit is gedrukt, is de hoofdhuid in het ziekenhuis grotendeels vervangen; glasscherven zullen hun messcherpe werk wel gedaan hebben. Een tweede voorval is het misverstaan van de stem die hem driemaal roept. Dat overkwam de profeet in zijn jonge jaren. Driemaal

riep God hem in de nacht, driemaal wekte Samuel zijn leermeester Eli, in de veronderstelling dat deze hem geroepen had. Hoorweg wordt driemaal geroepen door een stem die hij aan Hermione toeschrijft, maar het is Maria (blz. 29). De achternaam Hoorweg kan in verband staan met het falende gehoor uit het laatste voorbeeld, het kan echter ook wijzen op het falen van de profeet die er in Hoorweg schuilt, in de gedaante van zijn fel begeerde schrijverschap. Hoorweg mislukt als schrijver omdat hij zijn verhaal over het schilderij niet kan voltooien. Hij mislukt ook als schrijver die als een profeet weet moet hebben van maatschappij en wereld. Hermione vraagt hem ernaar: is hij geen geëngageerd schrijver? 'Je leest nooit kranten. Een schrijver moet toch weten wat er in de wereld gebeult.' Samuel schaamt zich: 'Je praat me een schuldgevoel aan. Het is misschien een verouderd idee... de schrijver die het volk voorgaat op de weg naar de toekomst.' (blz. 24)

Samuel Hoorweg is in alle opzichten een gefnuikt profeet, een mislukt schrijver. Dat schrijverschap was toch al onder siechte voortekenen ontstaan. Hij was met het maken van notities begonnen toen hem geen enkele weg meer openstond om publiek aan zijn voeten te krijgen. Ooit droomde hij ervan als concertpianist succes te hebben, als sportkampioen. Bovendien zijn het de drie didoten in het park die hem bevestigen in zijn roeping voor het schrijven. Beroerder kan het niet.

Samuel Hoorweg is iemand die zich uit de samenleving heeft teruggetrokken. Het park waar hij dagelijks te vinden is, is een paradijs waaruit hij nog net niet met een vlammend zwaard verdreven is.[12.] Toch streeft hij naar een come-back, namelijk als schrijver van een verhaal waarvan de publikatie een opzienbarende gebeurtenis moet worden. Daarom is hij ook van mening dat kunst de barbarij niet kan stuiten. Daar is kunst en kunstenaarschap niet voor bestemd. Het schilderij van Burne-Jones dient hem dan ook niet tot esthetisch genot, maar als een waarzeggend symbool, als een orakel, en geweten. Hoorweg is niet in staat aan zijn materiaal vorm te geven omdat hij er geen eigen mening op na houdt, zonder ideologie of ethiek schijnt te leven. Hij brengt die houding onder woorden in de passage waarin hij vertelt dat het plukken van een bloem een handeling is die, of hij hem nu nalaat of niet,

een onherroepelijke daad is. Het is alsof Hoorweg daarmee wil zeggen dat hij geen morele verantwoordelijkheid neemt voor zijn doen en laten, dat er niets is waarvoor hij kan kiezen. (Want zowel het kiezen als het niet kiezen heeft een onherroepelijk gevolg.) Het gevolg van deze opstelling - die ook in *Enjoeg de vossen door het staande koren* wordt beleden - is een complex van passiviteit, leugenachtigheid, zelfbedrog en ieder naar de mond praten. Geen wonder dat Hoorweg zich voelt aangetrokken tot de wilskrachtige Herminone.

Ook de naam van de derde hoofdpersoon brengt een hele geschiedenis mee. Maria, zowel moeder als maagd, wordt door Samuel liefkozend omschreven als een 'klein, lief, pervers, gelovig meisje'. Bij het bezoek aan het schilderij in Londen reageert Maria uiterst meegaand; ze vindt het schilderij mooi en gedraagt zich tegenover Hoorweg net zo serviel als de bedelares tegenover de koning op het schilderij. Maar Hoorweg is niet voor die uitleg geporteerd. Zijn voorkeur gaat uit naar de interpretatie die de dichter Bloem aan de geschiedenis heeft gegeven. Hoorweg legt Maria het gedicht uit: 'Ze voelt dat ze in de val zit en breekt uit. Ze ontdoet zich van de koning. Aan het eind van het gedicht wordt het kolossale - de rijkdom en de luxe - heel klein en het kleine - de vrijheid - kolossaal.'

Maar Maria laat zich aan die indirecte oproep tot onafhankelijkheid niets gelegen liggen. Het liefst zou ze Hoorweg voor altijd trouw blijven. Deze neemt zich dan voor met haar te breken, maar doet dat pas op het moment dat hij door Hermione wordt afgewezen, en daardoor des te meer naar haar verlangt; pas dan begint hij een hekel aan Maria te krijgen. De reden daarvoor is dat Hoorweg zich nu in dezelfde situatie als Maria bevindt: bedelend om liefde. Maar de afkeer en de angst voor Maria is gecompliceerder. Siebelink draagt daar al ver van te voren materiaal voor aan. Dat materiaal levert een fundamentele tegenstelling tussen Samuel en Maria op, maar het bevindt zich merkwaardig genoeg niet in de psychologische laag van het verhaal. De moord die Hoorweg aan het eind pleegt is dan ook nogal onverwacht en weinig gemotiveerd, zo niet uit de lucht gegrepen, voor de lezer die het verhaal 'Koning Cophetua en het bedelmeisje' leest als een psychologische novelle. Al eerder in dit artikel heb ik laten zien dat belangrijke gegevens over de relatie Hoorweg-Hermione zich niet bevinden in de denk- en gevoelswereld van deze personages, maar in de beeldspraak waarin de Verteiler hun omgeving beschrijft: het vuur- en watermotief. Dergelijke gegevens zijn er ook over Hoorweg en Maria.

Nadat Hoorweg door Hermione is afgewezen krijgt hij last van een niet nader genoemde ziekte, waarvan de voornaamste symptomen het zwaar, stijf en breekbaar worden zijn. Vooral de zwaarte die het hem bijna onmogelijk maakt zich te verplaatsen, is opvallend. Maria heeft inmiddels ook een ziekte onder de leden. Hoewel Siebelink ook hier geen naam noemt, lijdt zij onmiskenbaar aan anorexia nervosa, zij wordt steeds lichter. Nu is de zwaarte van de een en de lichtheid van de ander ook nu nog geen reden voor moord. We moeten dus verder zoeken in de symbolenwereld van deze in eerste instantie zo realistische vertelling waarin het vele actuele straatrumoer zelfs een grote herkenbaarheid voor de lezer suggereert.

Om de interpretatie van het zware en het lichte te voltooien is er maar een kleine tussenstap nodig. De smid die hier de sleutel kan aanreiken is Milan Kundera.

Nadat Hermione hem verlaten heeft blijft Hoorweg verslagen achter. In de tekst staat hier dat zij 'geschiedenis' in hem heeft gemaakt. Eerder in het verhaal heeft Hoorweg

zijn pessimisme onder woorden gebracht over deze vermoeide en onbestuurbare wereld. ‘De mens wilde God zijn, wilde eten van de boom der kennis en viel in de geschiedenis.’ ‘Viel’ vanwege het op deze plaats in de bijbel gebruikte woord ‘zondeval’. ‘Er kwamen tijdperken, Perioden, momenten. Maar het lijkt of de mens het gewicht van de geschiedenis niet meer kan dragen.’ (blz. 25) Het is deze zwaarte der geschiedenis die wij ook in het lichaam van Hoorweg aantreffen, als bij sergeant Masura van Mulisch. Voor Hoorweg is het een gevoelig onderwerp, omdat het leek alsof hij zonder verleden leefde, wat te vertalen is als: zonder ideologie, vrij.

Deze zwaarte van de geschiedenis doet denken aan de roman *De ondraaglijke lichtheid vanhetbestaan*[13.] van Milan Kundera. Siebelink heeft tweemaal over Kundera geschreven, in zijn beide essaybundels staat een interview met de schrijver. Beide stukken dateren van voor de roman van Kundera die ik hier ter sprake breng. De zwaar en licht-metafoor van Siebelink *lijkt* dan ook alleen maar op die van Kundera, is niet helemaal dezelfde.

Kundera leidt een en ander af uit Nietzsches opvatting dat er een eeuwige terugkeer van gebeurtenissen is: de geschiedenis herhaalt zich. In de wereld van de eeuwige terugkeer rust dus op elke handeling het gewicht van een ondraaglijke verantwoordelijkheid. Maar wij ervaren geen eeuwige terugkeer en zijn daarom eerder doordrongen van de vergankelijkheid van onze daden; die houding doet ons ons leven als een betrekkelijk leven, als een licht en zo mogelijk decadent leven ervaren. Evengoed is die lichtheid van ons bestaan ondraaglijk, omdat wij toch zoeken naar echtheid, naar zingeving. Zwaarte is de waarborg voor echtheid, voor de onherroepelijkheid waarmee we onze daden willen legitimeren. ‘De zwaarste last breekt ons, laat ons struikelen, drukt ons tegen de grond. (...) De zwaarste last is ook het beeld van de meest intense levensvervulling. Hoe zwaarder de last, des te dichter bij de grond, des te werkelijker en echter is ons leven.’[14.]

Het is ongetwijfeld een verdienste van Kundera dat hij in zijn roman een poging doet om een gedachte van Nietzsche in romanvorm uit te werken. Zijn roman is daarom een echte filosofische romans of een ideeënroman.[15.]. De aanpak van Siebelink van deze problematiek is minder filosofisch en meer dichterlijk van aard. De doorwerking van de filosofische problematiek is in zijn verhaal minder consistent dan bij Kundera; daar staat de verdienste tegenover dat Siebelink het Nietzscheaanse onderwerp

meer op het niveau van de taal uitwerkt. Siebelink gaat veel verder in het onderzoek van de beeldspraak die Nietzsche met zijn omschrijving van ‘das schwerste Gewicht’ heeft ingezet. De verhouding tussen het zware en het lichte is bij Siebelink extra gecompliceerd, omdat hij zowel van de letterlijke als van de figuurlijke betekenis van de begrippen licht en zwaar gebruik maakt.

Maria, het meisje dat in letterlijk zin almaar lichter wordt (anorexia) is een studente geschiedenis. En de geschiedenis is de zware last die we niet meer aankunnen. Niet alleen de last van het verleden, maar ook die van de verantwoordelijkheid voor de wereld. Zij neemt de geschiedenisstudie weinig serieus en wekt de indruk dat haar serviele liefde voor Hoorweg de weg is van iemand die geen verantwoordelijkheid meer wil nemen en al haar belangen en eigenwaarde ondergeschikt maakt aan de zwaarte, het gewicht dat Hoorweg aan haar leven kan toevoegen. In die zin is zij een licht meisje geworden, letterlijk, maar geen lichtzinnig meisje.[16.] Het verband dat Siebelink hier legt tussen de zingevingsproblematiek en de ziekte anorexia nervosa komt me waarschijnlijk voor, maar kan ik niet beoordelen.

Het meisje Hermione heb ik beschreven als een realistisch en aards type. Ze is via de beeldspraak ook verbonden met de elementen: ze studeert geologie, ze is verbonden met het element water en met het element aarde. Haar realistische levenshouding doet haar betrokken zijn bij het maatschappelijk gebeuren. Daar is allemaal niets op aan te merken, maar wat er aan schort is dat zij zich weinig ontvankelijk toont voor de minder aardse en meer met de geest en het vuur verbonden Samuel Hoorweg. Hermione ziet ook in dat Hoorweg een gefnuikte profeet is, aan zijn vermeend schrijverschap hecht ze weinig waarde. Geen wonder dat ze op den duur omgang zoekt met een gespierde roeitrainer. Onbreekt het haar aan spirituele zwaarte? Geschiedenis heeft ze niet gestudeerd, het verleden heeft haar niet veel te zeggen, maar ze is wel betrokken bij het actuele maatschappelijk gebeuren. Hoorweg is op dit onderdeel zeer onduidelijk. Ooit bij een demonstratie in elkaar gedrukt, is hem de lust vergaan om zich verder met het heil en de verdere Verlichting bezig te houden. Hij praat Hermione liever naar de mond dan zichzelf in moeilijkheden te brengen door met haar een discussie aan te gaan over een geëngageerde opstelling.

Aan het begin van zijn verblijf in het park gedraagt Hoorweg zich als een geroutineerd versierder. Hij heeft zich teruggetrokken uit de wereld en laat zich bewonderen door vrouwen. Zijn relatie met de vrouwen kan verduidelijkt worden met een ander aspect uit de roman van Kundera die hier al eerder genoemd is. Als een goed digitaal denker - elke kwestie in tweeën splitsend, tot in het oneindige - onderscheidt Kundera twee typen minnaars: de lyrische en de epische minnaar. De lyrische is de Don Juan, die in elke verhouding zichzelf zoekt, zijn ideaal, en daarin keer op keer teleurgesteld wordt, omdat een ideaal niet te vinden is. De epische minnaar zoekt eveneens steeds nieuwe erotische ervaringen, maar hij doet dat als verzamelaar van zoveel mogelijk verschillende ervaringen.

Hoorweg is een typische vertegenwoordiger van de tweede groep, van de epische minnaars. Zijn reisjes met vriendinnen naar het schilderij van Burne-Jones in de Tate Gallery hebben weliswaar tot doel om de reacties van de meisjes op het schilderij te verzamelen, maar de meisjes komen allemaal in hetzelfde hotelbed terecht. De aantekeningen over de receptie van het schilderij kunnen gezien worden als dekmantel

voor de aantekeningen waar het Hoorweg in feite om te doen is, ze kunnen ook gezien worden als symbolische duiding. De reactie op het schilderij van koning en bedelares kan vertaald worden naar het erotisch gedrag. Dat is ook het verhaal van Gracq: de visie van de hoofdpersoon op het schilderij wordt dezelfde nacht nog bewaarheid.

Met hulp van het schema der minnaars kan Hoorweg nu preciezer in het bovengenoemde licht-zwaar-schema ingepast worden. Met Nietzsches gedachte van de eeuwige terugkeer waaruit Kundera zijn schema's afleidde, heeft dit alles niet veel meer te maken, maar dat is eerder winst dan eenbezwaar. De epische minnaar is de figuur voor wie er geen herhaling kan bestaan, omdat hij er op uit is om van elk van zijn geliefden het bijzondere te registreren. Daarom is hij verbonden met de lichtheid en, om meer in termen van Siebelink te spreken: hij is te zeer onthecht, te decadent. Hoorweg is te licht om de ‘zware geschiedenis’, die de affaire-Hermione voor hem is, te kunnen dragen. ‘Gewogen, en te licht bevonden’, moet het oordeel over hem zijn.

De verteller spreekt dat oordeel over Hoorweg niet uit, maar maakt met de slotzin wel duidelijk wat de voornaamste oorzaak is van het falen van Samuel Hoorweg. Over schuld wordt niet gesproken. Als Hoorweg Maria vermoord heeft lezen we over hem dat hij er bij stond als iemand op wie niet meer gewacht werd. En dat klinkt als een opluchting. De diagnose moet derhalve luiden dat Hoorweg, door zich van Maria te ontdoen, zijn rampzalige weg naar totale onthechting heeft voortgezet, en daardoor op een absoluut nulpunt is uitgekomen.

Het verhaal ‘Koning Cophetua en het bedelmeisje’ is in dezelfde tijd ontstaan als de roman *En joeg de vossen door het staande koren* (1982). Het Cophetua-verhaal zie ik als de uitwerking van een thema dat in de roman ook al een rol speelt. Het is de kwestie van engagement. Het gaat om de vragen: ‘is engagement zinvol of noodzakelijk?’ en, met name in het verhaal, om de vraag: ‘tot hoever kun je gaan in het onthecht zijn van mens en maatschappij, van verleden en toekomst?’. Hoorweg is duidelijk te ver gegaan.

Conclusie

‘Koning Cophetua en het bedelmeisje’ is een verhaal dat veel verwantschap vertoont met *En joeg de vossen door het staande koren*. Toch kan het verhaal niet alleen realistisch gelezen worden. De lezer die inzicht wil krijgen in de loop

van de gebeurtenissen moet ook gebruik maken van een tweede betekenislaag, een symbolistische, zonder welke de psychologie van de drie hoofdpersonages onduidelijk blijft. Siebelink heeft die tweede betekenislaag aangebracht om een meer omvattende samenhang aan te geven tussen het individu en zijn omgeving, zijn maatschappij en zijn geschiedenis.

Om de symbolistische laag te ontsluiten heb ik gebruik gemaakt van commentaar dat Siebelink heeft geleverd bij het verhaal 'Le roi Cophetua' van Julien Gracq, een verhaal dat voor vergelijking in aanmerking kwam omdat er hetzelfde schilderij een rol in speelt: 'King Cophetua and the beggar maid' van Edward Burne-Jones. In beide verhalen fungeert het schilderij als model dat aan de inhoud van het bewustzijn van de hoofdpersoon grotere dimensies verleent dan waartoe een louter psychologische beschrijving in staat is. Voor de verklaring van de in het verhaal gebruikte symbolen kon ik eveneens gebruik maken van *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan* van Milan Kundera, een roman die later dan het verhaal van Siebelink verscheen. De waardering van Siebelink voor Kundera bleek uit twee artikelen in zijn essaybundels.

'Koning Cophetua en het bedelmeisje' is een beklemmend verhaal omdat het de geladen atmosfeer kent die ook het voorafgaand werk van Siebelink kenmerkt. Omdat in dit verhaal het verband tussen de personages en hun nadrukkelijk op de voorgrond geplaatste omgeving, niet direct duidelijk is, moet het beschouwd worden als een experimenteel verhaal. Niet alleen wat de vorm betreft, maar ook in het onderzoek naar de gevolgen van het onthechte leven dat in het verlengde ligt van het decadente leven.

Eindnoten:

1. Over de Pre-Rafaëlieten: William Gaunt, The Aesthetic Adventure, London 1975 en The Pre-Rahaelite Tragedy, London 1975.
2. Mario Praz, Het verdrag met de slang, Amsterdam 1986, (vertaling Thea Klok, blz. 187.
3. Percy geeft als oudste bron: Richard Johnson, Crown Garland of goulden roses, 1612. Hij geeft ook een aantal plaatsen waar Shakespeare het verhaal noemt en neemt aan dat al die vermeldingen teruggaan op een verloren gegaan, resp. nooit opgetekend toneelstuk. In alle Engelse naslagwerken wordt Cophetua aangeduid als een 'imaginary king'; in de bijbel komt zijn naam niet voor. Met dank aan Prof. W. Bronzwaer, Nijmegen.
4. De tekst van J.C. Bloem (Verzamelde gedichten, blz. 50-53) komt verderop in het artikel nog ter sprake. In Iken mijn speelman wordt de edelman Frido door Valentijn vergeleken met Cophetua (blz. 117, 19e druk) wanneer hij verliefd is op Madeleen (Mathilde) die hij een arme deerne waant. Het verlangte zwerversleven bevredigt hem niet en het bedelmeisje blijft wie zij is.
5. Julien Gracq, La Presqu'ile, Paris 1970, blz. 181-251.
6. 'Koning Cophetua en het bedelmeisje' verscheen in 1982 in de bundel Primeurs 1982 en werd herdrukt als titelverhaal van de bundel Koning Cophetua en het bedelmeisje, Amsterdam 1983.
7. In de interpretatie die Samuel Hoorweg van het gedicht geeft is de bedelares een vrijheidslievende, geëmancipeerde vrouw. Binnen de context van de bundel Het Verlangen (1921) valt de nadruk op het besef van de bedelares dat ze wel kan verlangen naar een ander en beter leven, maar dat die metamorfose niet mogelijk is. Het verlangen leidt tot niets.
8. Nederlandse vertaling: Het kasteel Argol (door Greetje van den Bergh), Amsterdam 1976.

9. Nederlandse vertaling: De kust der Syrten (door Clasine Heering), Amsterdam 1981. S. Vestdijk schreef bij verschijnen over het boek (Zuiverende Kroniek, Amsterdam 1976[2], blz. 128-130). Hij vond de roman niet onverdienstelijk, maar waardeerde het meest het feit dat Gracq in deze roman af scheid had genomen van het Surrealisme.
10. Veel informatie over literatuur en luchtvaart is te vinden in het schitterende boek van Felix Ingold, Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927, Basel 1978. Uit dit boek is op te maken welk groot aanzien chauffeurs en piloten in die tijd hadden en hoe dat voor Proust geweest moet zijn.
11. Siebelink had zonder veel moeite een psycho-analytische lezing kunnen geven. De vriend treedt op als plaatsvervanger van de bewonderde, maar afwezige piloot, een Oedipale geschiedenis, maar de tekst geeft ook voor deze interpretatie maar weinig houvast.
12. Het park is letterlijk vergeven van demonstranten en valse profeten van alternatieve sekten. Hoorweg gelooft alles en houdt van alles. Bodemvervuiling en een naar de Apocalyps tenderende geschiedenis dwingen hem er toe alles in de steek te laten: de vrouw en het paradijs.
13. Nederlandse vertaling: De ondraaglijke lichtheid van het bestaan (door Jana Beranová), Weesp 1983.
14. idem, blz. 9.
15. Kritiek op de roman, zie J.F. Vogelaar, in Raster 43, Amsterdam 1988, blz. 91-106.
16. Ik moest hier denken aan de non Beatrijs uit de Middeleeuwse legende. Als ze door haar man verlaten is, verdient ze de kost als prostituée, wat in die tijd meer voor de hand lag dan het bedelen, wat een onaanvaardbare sociale degradatie zou zijn.

Anton Brand
Het wezen van de ambitie

Waar ik Jan Siebelink ook tegenkom - op een receptie in Groningen, op een feest in Amsterdam bij het verschijnen van een nieuwe bundel of tijdens een literaire manifestatie in Hoogeveen-, onze ontmoetingen zijn altijd doortrokken van een zekere onrust. Jan heeft al een werkdag aan het Marnix-college te Ede achter de rug, stapt nog in de auto en rijdt honderd of meer kilometer, alleen maar om er even bij te zijn, om zijn gezicht te laten zien, om zijn belangstelling te doen blijken. Is hij eenmaal gearriveerd, in een jongensachtige vaart, rad pratend, dan knellen onmiddellijk de tijd en de verantwoordelijkheid. Hij moet het hele eind weer terug en morgenochtend vroeg weer op. De school, altijd de school. Het is een van de beeiden die ik van Jan Siebelink heb: steeds onderweg. Dat verraadt onrust.

Heb ik, vaak onverwacht, hem weer een halfuurtje gesproken en neemt hij afscheid, steevast in haast maar met een warme omhelzing, dan dringt zich een tweede beeld aan me op dat nog pregnanter is dat het eerste. Ik heb niet alleen Jan Siebelink weergezien, ik heb ze allemaal weergezien - Winfred Hana, Marc Helweg, Oscar Kristelijn en Rogier Woerlee, al die complexe persoonlijkheden die Siebelink in de loop der jaren creëerde, mannen die ernaar streven succesvol en gelukkig te zijn en die daartoe voortdurend in de weer zijn de beperkingen te overwinnen die hun door geboorte en opvoeding zijn aangedaan.

Het aantal kilometers dat Jan in een jaar aflegt, het aantal uren dat hij over de Nederlandse wegen jaagt - ik heb daar slechts een vermoeden van. Beter ken ik de gedaanten waarin hij zich toont, zijn alter ego's, hun obsessies. Zonder uitzondering worden ze beheerst door een ‘rilling van ongeduld en ambitie’ (*De prins*, p. 8), het verlangen hogerop te komen, de wil iemand te zijn voor wie de mensen ‘buigen als korenschoven’ (*Vossen*, p. 61), de wens iets tot stand te brengen dat door anderen bewonderd of zelfs gekoesterd kan worden. Hun blik is gericht op nieuwe horizonten, nieuwe mogelijkheden, streven - naar meer of beter - is het sleutelwoord, en de prijs die ze daarvoor betalen is een permanent gevoel van onbehagen, een hoge mate van kwetsbaarheid en de dreiging te verzinken in een peilloze melancholic Hana en Helweg, Kristelijn en Woerlee - ze zijn Jan Siebelink ten voeten uit.

Ten voeten uit: dat impliceert weihaast een autobiografische relatie tussen de auteur en zijn hoofdpersonen, en men weet hoe voorzichtig men daarmee moet zijn. Bepaalde feiten in het leven van Hana en Helweg, Kristelijn en Woerlee - het viertal tot wie ik me hier zal beperken - spreken elkaar zodanig tegen dat het onmogelijk is ze allemaal te ontlenen aan de biografie van Siebelink zelf. Toch mag in zijn geval tamelijk ver worden gegaan met het leggen van verbindingen tussen hetgeen de auteur bezighoudt en de gedragingen van zijn hoofdpersonen, anders gezegd: toch mogen zijn romans en verhalen als zelfportretten worden gezien, niet feitelijk maar in thematische zin.

Over het al of niet autobiografische karakter van zijn werk heeft Siebelink zich diverse malen uitgelaten, daartoe door een handige interviewer verleid of weloverwogen in een door hemzelf geschreven essay. Zo confronteerde Hans Maarten van den Brink (Bulkboek, 11/120) hem ooit met het hiervoor genoemde citaat uit de

Vossen, vroeg naar het 'autobiografische moment' - en Siebelink zei ja. 'Omhoogkomen. Ambitie. Meer worden dan je ouders,' - het bleken Siebelinks eigen drijfveren te zijn als die van de jeugdige Winfred Hana, de kweekschoolleerling.

In de inleiding tot *De prins* (p. 7) ging Siebelink nog een stapje verder: 'Als zoon van de "kleine luyden" was ik het aan mijn eer verplicht het verder te schoppen dan mijn ouders. (...) Wat mijn ouders werd onthouden - redelijk inkomen, geen worgende angst voor de dag van morgen - zou ik veroveren. Hun nederigheid van eeuwig overwonnene zou ik niet kennen.' Hier verwoordt hij een levenshouding, zeer eigen aan het tijdperk van de wederopbouw en de jaren vijftig, toen hijzelf tussen de tien en twintig was, die hij nadien met grote hardnekkigheid aan vrijwel al zijn hoofdpersonen heeft meegegeven. Het aantal keren dat hij Hana en Helweg, Kristelijn en Woerlee dwingt tot reflecties op hun maatschappelijke carrière en persoonlijk welslagen is schier eindeloos. Het viertal ontkomt er niet aan te leven met de normen en waarden die Siebelink zelf aan zijn jeugd heeft overgehouden èn met het besef dat ze over magere middelen beschikken om daar iets aan te veranderen. Ze moeten omhoog, ze moeten klimmen - maar hoe, en tot welke prijs? De spanning tussen streven en beperkingen is de essentie van Siebelinks autobiografie en van het leven van zijn hoofdpersonen.

Wel heel expliciet verwoordde Siebelink zijn opvattingen in *Schrijven*, een essay dat hij voor de serie 'Literair Moment' van uitgeverij Meulenhoff schreef. Daarin stelt hij zich op het standpunt dat 'er geen bestaan (is) dat niet tegelijkbeleefd en bedacht wordt' (p. 24) - oftewel: wie van zijn ervaringen verhaalt kiest woorden, legt verbanden, interpreteert en ordent, en zal ontdekken dat daardoor tussen feiten en gedachten een nieuwe samenhang ontstaat die minstens zo reëel is als de gebeurtenissen zelf. 'Het schrijven,' zo vervolgt hij, 'heeft als doel dit te laten zien, en van de roman gaat het hardnekkige appèl van een fictie uit die

niet in de eerste plaats de werkelijkheid wil weergeven, maar de waarheid verzinnen.'

Werkelijkheid en waarheid, feit en verbeelding. 'Alle romans zijn autobiografisch,' heet het (p. 26), maar ook: 'Dat naïve idee van de autobiografie is een hersenschim.' Die beide stellingen laten zich maar op één manier verengen: de autobiografie betreft de verbeelding, de wijze waarop de samenhang tussen feiten en gedachten wordt vormgegeven, niet de feiten op zich. De vraag is niet of de zon scheen op het moment dat Jan Siebelink werd geboren, de vraag is waar die onrust en die ambitie vandaan komen, waar ze toe leiden en wat ze met de mensen doen. Dát is wat Jan Siebelink al sinds jaar en dag bezighoudt, vraag en antwoord heeft hij op tientallen manieren verbeeld, en al doende heeft hij misschien niet een reeks zelfportretten gemaakt, maar slechts één zelfportret in verschillende versies - iedere keer met andere nuances, en gaandeweg de waarheid omirent zichzelf dichterbij brengend.

Vroeger, toen ikzelf klein was, vijftien jaar na Siebelink, hielden ook mijn ouders me herhaaldelijk voor dat ik het beter moest krijgen dan zij. Niet dat ze arm waren, maar er was wel een voortdurende dreiging van inkomensverlies en werkloosheid, de economische groei en bloei van Nederland ten spijt. Mijn vader was handelsagent in de textiel en de textiel hing in toenemende mate aan een zijden draad. Wat de toekomst brengen zou was niet van dag tot dag, maar wel van jaar tot jaar onzeker en als mijn vader zijn kinderen iets wilde besparen was het een leven in onzekerheid, vooral materieel. Dus werd ik er al jong toe aangezet te gaan studeren, diploma's te halen, hogerop te komen, iemand te worden over wie in elk geval niet zo maar kon worden heengelopen. Geld mocht geen rol speien - 'al zal ik er krom voor moeten liggen,' zei mijn vader geregeld. Die woorden, die een gevleugelde uitdrukking werden, stoorden me al toen ik een kind was, en ze storen me nog. Het beeld is zo fysiek dat het bijna geen abstraete interpretatie toelaat. Natuurlijk, met het kleine beetje intelligentie dat ik bezat wilde ik verder komen in de wereld, al was het maar om aan het verlangen van mijn ouders tegemoet te komen, maar dat mijn vader daar *krom* voor zou moeten *liggen* - nee.

Al stond ik op zijn zachtst gezegd ambivalent tegenover de manier waarop het ideaal onder mijn aandacht werd gebracht, de idee van 'omhoogkomen' en 'meer worden dan je ouders' werd er tegelijkertijd zo stevig in gehamerd dat er geen ontkomen aan was. Eer ik het in de gaten had was streven een norm geworden, een waarde in zichzelf. Van alles en nog wat had ermee te maken: je best doen, niet opgeven, bouwen aan wilskracht en doorzettingsvermogen. Des te verraster was ik, waar ik mezelf de norm zo goed eigen had gemaakt, dat aan het eind van de jaren zestig 'ambitieus' een vies woord was geworden, de benoeming van een karaktertrek waarop men zich beter maar niet kon laten voorstaan. 'Goh, wat ben jij ambitieus' betekende 'jij gaat ook over lijken' en ambitie werd meer synoniem met eerzucht, hang naar macht en financieel gewin dan met zelfverwezenlijking, plichtsbetrachting en verantwoordelijkheid. De kwantitatieve betekenis (méér) won het zogezegd van de kwalitatieve (beter), omdat de kwalitatieve norm het won van de kwantitatieve. Tegenwoordig, dunkt me, is het evenwicht weer wat hersteld, gelden materiële omstandigheden weer als een niet te verontachtzamen voorwaarde voor immaterieel welbevinden, maar er is een moment geweest waarop ik het Winfred Hana nariep: 'Ambitie. Nou en? Wat is daar verkeerd aan?' Om de waarde kon ik allang niet meer heen, het ging er nog slechts om de juiste balans te vinden tussen meer en beter.

Het zoeken van die balans is allesoverheersend in het werk van Jan Siebelink. Zelfverwezenlijking is het doel, evenzeer van de schrijverzelf als vanzijn hoofdpersonen en om dat doel te bereiken moeten de beperkingen van geboorte en opvoeding worden overwonnen, moet dat akelige nevenprodukt van het succes - de smaak naar meer - worden beteugeld en moet de intelligentie ten volle worden benut. Dan nog geldt dat zelfverwezenlijking niet een positie aan de einder is die op een goede dag simpel weg wordt ingenomen om nooit meer te worden verlaten, nee, er is altijd wel wat, en het is nooit goed of het deugt niet. Siebelink wekt de indruk dat hij zo terdege beseft dat hoogmoed voor de val komt dat hij zijn angst voor de negatieve gevolgen van zijn ambitie en de daaruit voortvloeiende onrust maar op één manier kan bezweren - en dat is door ze te beschrijven. Aldus mondt zijn werk uit in een speurtocht naar het wezen van de ambitie, zowel naar de dwingende kracht ervan om überhaupt iets tot stand te brengen als naar de valkuilen die er in de weg naar de top in overvloed zijn. Bezien we hoe die speurtocht door de jaren heen verlopen is en wat hij heeft opgeleverd.

Winfred Hana, de negentienjarige hoofdpersoon van de *Vossen*, leerling aan een kweekschool, is bezeten van de wil het ver te schoppen, maar op die weg met die valkuilen staat hij nog maar aan het begin. Hij is, net als Siebelink zelf, de zoon van een kweker en het produkt van een gereformeerd milieu. De jaren zestig zijn net aangebroken en dat is voor het begrip van Hana's ambitie bepaald geen onbelangrijk gegeven. Vrijheid en onafhankelijkheid hangen in de lucht en in Arnhem komt het eerste contingent Italiaanse gastarbeiders aan op het station, hartelijk begroet door de voltallige directie van de AKU, terwijl het Italiaanse volkslied wordt gespeeld. Voortaan kan Nederland het zware en smerige werk overlaten aan arbeidskrachten die alleen daartoe zijn gehuurd, de eigen zonen kunnen worden opgeleid voor werk met meer status, en dat is er volop. Over zijn toekomst hoeft Winfred Hana zich dus geen zorgen te maken - op dat ene kleinigheidje na, het begin van alle streven: te weten wat hij wil zijn, de identiteit van degene die hij wil worden.

De *Vossen* heeft imitatie tot onderwerp, de imitatie die voorafgaat aan eigenheid en superioriteit. Helaas kiest Winfred de verkeerde vriend: zijn medeleerling Arthur,

een fanatieke aanhanger van de Volgelingen van Christus, een homoseksueel met een perverse inslag. Ondanks de verschillen tussen hen identificeert Winfred zich enigermate met Arthur, voldoende om door Arthurs toedoen ten val te kunnen komen. Maar hij is intelligent, zich ervan bewust dat hij alleen richting aan zijn leven zal kunnen geven als hij de rollen omdraait, zich als het ware een persoonlijkheid kiest, anders dan die van Arthur, en hij weet zich dan ook aan de knellende omhelzing te ontworstelen.

vader Siebelink, 1970, drie jaar voor zijn dood

Als Arthur hem verwijt dat zijn leven er slechts uit bestaat ‘anderen te imiteren’ (p. 108) merkt Winfred op: ‘Om ze daarna naar de kroon te steken.’ En, zegt hij: ‘Het is heerlijk tegen iemand op te zien. Het is nog heerlijker iemand niet langer als superieur te beschou wen.’ Na die woorden - waarin het zelfbewustzijn daagt - gaat er nog heel wat water door de Rijn, maar wel is de idee geboren op grond waarvan Winfred zijn vriend uiteindelijk achter zich kan laten, en het hele christendom en passant. Dan is er geen vuiltje meer aan de lucht: met een gerust hart en ‘met zijn volle gewicht’ (p. 241) kan Winfred zich in de toekomst laten vallen. ‘Niets leek Winfred onmogelijk.’

Terzijde zij opgemerkt hoe uitdrukkelijk Siebelink hier het motief van de homoseksualiteit gebruikt - een motief dat bevreemding kan wekken waar het gaat om een auteur die heel wat heteroseksueel overspel en bezoekjes aan hoeren heeft beschreven. Het lijdt geen twijfel dat het verschijnsel homoseksualiteit Siebelink en verschillende van zijn hoofdpersonen fascineert - maar waarom? Dat ze niet of nauwelijks op jongens en mannen vallen is duidelijk (‘De woorden dreigen al meer te zeggen dan ze bedoelen,’ schrijft Siebelink bijna verontschuldigend in *Met afgewend hoofd*, p. 70) en dat jongensvriendschappen als die tussen Winfred en Arthur een homoërotische toon kunnen hebben is op zichzelf juist maar als verklaring te makkelijk en een tikje modieus. Waar'm die fascinatie dan in zit? Ik heb er geen definitieve opvatting over, maar zie een sleutel in een passage in *Schaduwen*, daar

waar Rogier Woerlee zich laat ontvallen dat hij zou willen dat zijn zoontje Matthijs homoseksueel was. Clara, Rogiers echtgenote, is geschokt, ‘maar hij meende wat hij zei: hij zou waarschijnlijk bewondering hebben voor dat anders-zijn’ (p. 89). *Bewondering*. De keuze uit te komen voor je homoseksualiteit is welhaast bij uitstek een bevestiging van de eigen identiteit - en dat was waarnaar Winfred Hana op zoek was. Al kiest hij anders, hij heeft de voorbeelden die op zijn weg kwamen nauwgezet onderzocht en aldus voor zichzelf een identiteit gedefinieerd.

Marc Helweg, medewerker van Concordia, een inkoopcombinatie voor textiel, hoofdpersoon in *De hof van onrust*, is al wat ouder dan Winfred Hana en bij hem speelt het vormen van een identiteit dan ook geen rol meer. Die fase in Marcs leven is in formele zin afgerond, maar het is fout gegaan en daarvan plukt Marc iedere dag de wrange vruchten. In hem laat Siebelink zien wat er kan gebeuren als een op zichzelf intelligent en veelbelovend mens niet de mogelijkheden krijgt om zijn talenten te benutten en de carrière te maken waartoe hij voorbestemd lijkt. Marcs dadendrang is geheel en al gericht op revanche, compensatie en het bevredigen van zijn honger naar méér - meer geld, meer status, meer seks. In die dadendrang komen de gevolgen tot uitdrukking van een ambitie die in de verkeerde richting is gestuurd: zelfgenoegzaamheid, trouweloosheid, obsessie en opportunisme. Noties van schuld en geweten is Marc goeddeels uit het oog verloren.

De bron van al die eilende lokaliseert Siebelink in een aantal jeugdervaringen, en daarvan is de overgang van lagere school naar de ulo wellicht het indringendst: op grond van zijn cijfers zou Marc naar het gymnasium kunnen, maar de sociale status van zijn ouders staat dat in de weg. Hij ervaart het als een vernedering, als het sterven van ‘een zekere dood’ (p. 105), en die vernedering betekent weinig meer of minder dan een sluipmoord op het verder ontwikkelen van zijn intelligentie. ‘Met zijn intelligentie bleek iets mis te zijn sinds hij op de ulo zat. Zijn cijfers waren onveranderlijk zo minimaal dat hij elk jaar voorwaardelijk werd bevorderd.’ (p. 29)

Het streven naar compensatie, het vervullen van de wens toch iemand te worden tegen wie kan worden opgezien, krijgt voor het eerst gestalte als Marc in 1966 Amsterdam bezoekt, samen met zijn geestelijk gehandicapte broertje Rudie. Hij is getuige van de relien die uitlopen op de bestorming van het gebouw van De Telegraaf en, hoewel hij daardoor geschokt is, wordt hij meer nog in beslag geno-

men door het verlangen een hoer te bezoeken. Hij laat er Rudie voor in de steek.

Die trouweloosheid zet zich later voort in zijn huwelijk met Marlies. Het is al mislukt voordat het is gesloten. Marc verkiest hoeren die er ‘zo hoerig mogelijk’ (p. 73) uitzien en gaat zelfs zo ver op te merken dat zijn beide kinderen ‘zonder de prostitutie’ (p. 104) niet zouden zijn verwekt. Het tegenwicht in die neergang wordt gevormd door herinneringen aan de kwekerij van de vader - een paradijs waar rust, geluk en bescherming heersten. Door die herinnering blijft Marc zich bewust van het bestaan van moreel hoogstaande waarden èn van de noodzaak zich van zijn obsessie te bevrijden. Maar hoe doet men dat? ‘Wat betekende wilskracht als je ziek was in het hart van de wil?’ (p. 105)

Zijn pogingen zichzelf te beheersen zijn tot mislukken gedoemd, hij is het slachtoffer van de smaak naar méér. ‘Hij was onverzadigbaar, was altijd gejaagd, wilde niets liever dan opgejaagd zijn. Het smaakte toch naar meer? Even hielp het, maar de lust ging nooit over.’ (p. 108)

Helder als het dilemma is, de oplossing die Siebelink ervoor creëert heeft me nooit ten volle overtuigd. Marc ontmoet Hanneke, zo jong dat ze zijn dochter zou kunnen zijn, en zij is het die hem beteugelt. Het is een slot dat doet denken aan de ontknoping van Woody Aliens film *Manhattan*, met veel geluk en mooie muziek, maar met geen enkele garantie dat de honger naar méér gestild is op het moment dat het doek weer zwart is, het boek dichtgeslagen.

Anders dan Marc Helweg is Oscar Kristelijn, hoofdpersoon in de novelle *Ereprijs*, het type van de man die met een beperkt talent en door hard werken hogerop komt. Hij heeft de waarden die hem in zijn jeugd zijn meegegeven wel naar behoren in zich opgenomen, is een trouw lid van de christelijke kerk gebleven en deugdzaam getrouwd. Dat hij zich uiteindelijk buiten de idee van carrière maken en slagen plaatst, heeft als reden dat de weg naar de top hem al te zeer van zijn wortels vervreemdt. Van een dubbeltje wordt hij een kwartje, maar de inspanningen om dat te bereiken zijn zo intensief dat Oscar erover struikelt, ook omdat hij zich nooit helemaal van een gevoel van minderwaardigheid heeft weten te bevrijden. Hij staat anderen toe almaar meer druk op hem uit te oefenen en tegen druk is hij niet bestand. Zijn probleem is een punt te vinden waarop hij tevreden kan zijn met wat hij heeft gepresteerd en dat punt lijkt van prestatie tot prestatie achter een volgende horizon te verdwijnen.

Nog voor hij zijn akte MO-B Frans heeft gehaald weet Oscar zich een aanstelling te verwerven aan het Willem de Zwijger College, havo en atheneum, een school van aanzien en prestige. Eerder gaf hij les aan een lagere school en op een kleine mavo en de benoeming is voor Oscar dan ook een stap vooruit. Hij treedt binnen in een wereld van academici en ziet hoog tegen hen op. Ralf Vollaard bijvoorbeeld, die Engels heeft gestudeerd in Amsterdam. ‘Een doctorandus! Ook iemand die tijdens de openings-vergadering vaak het woord had gevoerd en zelfs kritiek op het beleid van de staf had durven hebben. Daar zou Oscar nooit de moed voor hebben; hij keek tegen alle gezag op.’ (p. 9)

Enigszins tot zijn verrassing is Oscar welkom in het academische milieu en dat is te meer zo wanneer hij zich ontpopt als een bezeten werker die niets liever wil dan de evenknie zijn van zijn collega's. Hij haalt die akte MO-B, wordt een jaar later zelf doctorandus en begint meteen met het voorbereiden van een proefschrift. Oscar en

zijn Laura worden het middelpunt van feesten, hebben een uitgebreide vrienden- en kennissenkring en voeren gesprekken op een niveau dat ze zelf niet voor mogelijk hadden gehouden. Maar Oscar meet zich ook de normen van zijn nieuwe milieu aan: de kerk verdwijnt uit zijn blikveld en hij is Laura een keertje ontrouw - zij het met minimaal genoegen. Het sociale netwerk van de school wordt een keurslijf, Oscar is van dag tot dag alleen maar bezig te bewijzen dat hij even knap, even geslaagd en even ambitieus is als de doctorandussen om hem heen. Wat Siebelink hier aansnijdt is de vraag op welke gronden iemand zichzelf serieus kan nenien, waar de eeuwige twijfel ophoudt en het zelfvertrouwen begint.

Die vraag krijgt in *Ereprijs* wel een heel drastisch antwoord (het 'einde van een droom', p. 47) - maar dat mag, want daarvoor is het een literair werk, met een ondertoon van een eigentijdse moraliteit. Oscars kiest voor Laura boven nieuwe vriendinnen, voor een terugkeer naar zijn wortels boven een verdere academische carrière. In stilte bereidt hij zijn koerswijziging voor, dan keert hij terug als bloemist in een kraam op de markt. De prijs die hij betaalt is te leven met een paradox: een licht, bevrijd gevoel aan de ene kant, maar ook heimwee en 'weemoed omdat sommige dingen zo definitief voorbij zijn' (p. 53).

Weet Oscar Kristelijn de aanstormende crisis ten slotte nog enigermate te beheersen door de gedachte aan streven en iets bereiken uit zijn hoofd te zetten, Rogier Woerlee - hoofdpersoon in *Schaduwen* - is gedwongen de crisis volledig door te maken. Hij is ouder dan Helweg en Kristelijn, tegen de vijftig, en meer dan zij heeft hij het in alle opzichten gemaakt. Begonnen als bankbediende, is hij rector geworden van een groot lyceum, een man die verantwoordelijkheid draagt voor vijftienhonderd leerlingen en honderdtwintig medewerkers. Hij is getrouwd met Clara, ze hebben twee kinderen en bewonen een fantastisch huis, De Goede Reede. Men zou kunnen zeggen dat Woerlee het uiterste uit zijn talenten heeft gehaald en dat al wat hem te doen staat is zich te handhaven aan de top. De notie dat het leven ook anders had kunnen zijn krijgt in *Schaduwen* gestalte in de persoon van Yvonne, een vriendin in Zwitserland. Zij is echter zo ver weg dat ze voor Rogier eerder een fantasie dan een realiteit is: ze is meer verlangen dan vervulling, eigenlijk onbereikbaar. Tussen dat verlangen en zijn trouw aan Clara - zeg: tussen wat had kunnen zijn en wat is - wordt Rogier heen en weer geslingerd.

v.l.n.r.: Jeroen, Gerda, Janneke, Anneleen Siebelink en hond Tikker

De spanning ontlaadt zich in de dagen dat het vijftigjarig bestaan van de school wordt gevierd. Een aaneenschakeling van kleine incidenten brengt Rogier uit zijn evenwicht. Siebelink zoekt de aanleiding tot de crisis niet in één verpletterend drama, maar in een optelsom van ogenschijnlijke onbeduidendheden: er wordt een jack vernield en de dader is onvindbaar, een tijdelijk aangestelde docent maakt een stomme taalfout die alom tot irritatie leidt, conrector Zeewüster probeert de aloude discussie over de joods-christelijke wortels van de school nieuw leven in te blazen, Rogiers hond wordt door inbrekers afgeslacht. Met elkaar is het te veel: Rogier raakt geprikkeld en uiteindelijk overspannen. Van het ene moment op het andere onttrekt hij zich aan zijn verantwoordelijkheden; hij bezat zich in een café en gaat in gedachten naar Yvonne op zoek. Ver voert de denkbeeldige reis hem niet: zijn poging te ontsnappen eindigt met een klap tegen een vangrail. Hoewel dronken, komt Rogier weer tot zichzelf. Zijn gedachten zijn bij Clara. ‘Dat leven van hen beiden? Dat huwelijk? Bij tijden een taaie, meedogenloze strijd.’ (p. 143) Maar tegelijkertijd is het aanweziger en reëler dan ooit. Gewetensvol trekt Rogier de consequenties uit alles wat hij eerder heeft gedacht en ondernomen. Het inzicht breekt baan dat er ook toekomst is in het vervolg van de weg die al zo lang wordt bewandeld - en misschien is dat nog een aantrekkelijke toekomst ook.

De afstand tussen Winfred Hana, de leerling, en Rogier Woerlee, de rector, is welhaast onoverbrugbaar groot en toch maakt de crisis waarin de laatste belandt deel uit van het proces dat ooit begon met de keuzen van de eerste. In Hana en Helweg, Kristelijn en Woerlee heeft Siebelink dat proces gezicht gegeven. Essentie is de geestelijke ontwikkeling van het onzekere jongetje dat Siebelink stellig ook zelf was tot een man die zijn milieu heeft weten te overstijgen, maar daarbij van zijn wortels nooit is losgekomen. Zijn ambitie is het produkt van geboorte en opvoeding, de richting ervan is bepaald door intelligentie en doorzettingsvermogen. Gaandeweg winnen de relativering en de berusting aan betekenis, maar tegelijkertijd blijft de twijfel als motor om iets tot stand te brengen intact: alles kan altijd beter. Gevoeligheid, kwetsbaarheid en de neiging tot melancholie kunnen alleen worden overwonnen door in beweging te blijven, te werken, te construeren. Zo niet, dan resteert leegte.

In *Schrijven*, het al eerder genoemde essay, geeft Siebelink te kennen ‘dat ons bestaan nog niet zijn definitieve vorm heeft gevonden en ook nooit zal vinden’ (p. 23). Dat impliceert dat onzekerheid onvermijdelijk is, maar tegelijkertijd is het een optimistische, zelfs troostende gedachte, te meer als men van mening is dat het leven méér nog bestaat ‘uit al zijn verlokkingen dan uit zijn daden’ (p. 24). Zolang die verlokkingen er zijn en er dus iets is om naar te streven is de toekomst een uitnodiging.

Voor Jan Siebelink is ieder volgend boek zo'n verlokking: het nadenken over en verwoorden van scènes die mettertijd in een volgende roman terecht zullen komen is zijn manier om zich tegen de leegte te verweren. Dat gaat met onrust en onzekerheid gepaard - maar als die er niet waren, dan was er niets, alleen een onveranderlijk heden. Natuurlijk: ‘alles gaat uiteindelijk verkeerd’ (p. 29), maar op de weg naar dat onontkoombare einde kunnen we beschutting vinden in de literatuur, die ‘de wereld van ons allen’ is, ‘de wereld van het denkbeeldige’. Die wereld kan voor de lezer een bron van troost zijn. Voor een schrijver als Siebelink is het bovenal een bondgenootschap met mensen die hem na staan omdat ze zijn gedachten delen.

> Enkele titels heb ik in deze beschouwing verkort weergegeven. ‘De prins’ staat voor De prins van nachtelijk Parijs. ‘Vossen’ voor En joeg de vossen door het staande koren en ‘Schaduwen’ voor Schaduwen in de middag.

Rein Bloem
Uit den boze

‘Witte chrysanten’, Siebelinks bekendste verhaal, de grondslag van zijn werk, begint met een gedroomde gruwelmoord:

> **... ik druk hem zijn ogen uit of ik spuit er gas in, zodat de oogleden gaan trekken en er een tranenvloed ontstaat die eerst helder is en al gauw overgaat in een groenige afscheiding...**

Aan het woord is een machteloze jongen die de vernedering van zijn vader wil wreken. Dat trekt de angel uit het kwaad: geen lezer die niet partij kiest voor de wreker en tegen de bruut. Het zou voor ons nog wel gruwelijker mogen.

Als later de onmens vreselijk aan zijn einde komt, zeggen wij: net goed, leggen samen met de jongen en de schrijver witte chrysanten op het graf, na ze eerst murw te hebben getrapt. In de naam van de vader mag alles.

In de debuutbundel *Nachtschade* zit meer kwaad dan in ‘Witte chrysanten’ alleen, en het zijn steeds de slachtoffers en weerlozen met wie we sympathiseren, niet de bedrijvers.

Dat werkt nog sterker in de volgende roman *Een lust voor het oog*: alle personages in het dorpje D. hebben de anti-held Swijgman nodig om het kwaad te *voltrekken*. Hij is het mooie slachtoffer met een hemelvaart als apotheose. Deze prins wist immers van geen kwaad.

Dat zal later Marc Helweg (*De hof van onrust*) en alle bewonderde schrijvershelden in *De reptielse geest* en *De prins van nachtelijk Parijs* anders vergaan.

Zij tekenen met Julien Green voor:

> **Een roman is gemaakt van het kwaad**,
> **zoals een tafel van hout.**

De beslissende wending ten kwade zit in de verhalenbundel *Weerloos*, het eerste Siebe-link-boek waarin boze verleidingen ongelegitimeerd en ongelimiteerd een rol spelen. In het verhaal ‘Sir’ heeft een typische leraar de

> **... obsessie om genadeloos toe te slaan in het hok, om genadeloos met alles af te rekenen...**

Het hoenderhok met knuppel is een terugkerend motief in Siebelinks werk: een geliefde kip wordt door een buurman onthalsd; of door de jonge bezitter ontvleesd, dan wel misbruikt.

Hier vergrijpt, min of meer, zich een mens met satanisch genoegen. Genietend van *de enormiteit van een moord* en zelfs *de onberispelijke moord* zal Siebelink schrijven. Weerloos in de zin van dupe, zijn de personages in de verhalenbundel en daarna niet meer: zij kunnen aan verleidingen geen weerstand bieden.

> **Ik had geleidelijk aan een uiterst wankel evenwicht opgebouwd tussen goed en kwaad. Want de vage, maar losbandige fantasieën waren overgegaan in echte, de Heere tartende uitspattingen die mij zwaar**

zouden worden aangerekend, tenzij ik scherpere zwaarwegender compensatie zocht: een tot nu toe onmogelijke daad verrichten!
(‘Kip’, in: *Weerloos*)

Musée du desert, niet ver van Arles, twintig jaar na zijn bezoek gebruikte Jan Siebelink dit decor in Oponthoud.

In de volgende novelle *Oponthoud* en de roman *De herfst zal schitterend zijn* wordt de rekening van goed en kwaad niet gepresenteerd en geven beurtelings de dood en het leven de doorslag.

Na veel vijven en zessen kiest Simeon, misschien voorgoed, voor een irreëel verblijf in het Zwitserse horloge-stadje La-Chaux-de-Fonds, zijn leven lijkt voorbij.

In de roman blijft het wankel evenwicht in een huwelijk tenslotte bewaard.

Zowel de onverantwoordelijke en verantwoordelijke keuze kunnen niet echt kwaad. Maar via portretten in *De reptielse geest* worden schade en schande ingehaald in de roman *En joeg de vossen door het staande koren* met zijn titel vol wraak.

Een sleutelzin:

De obsessie van de te volbrengen daad die tevoren al wroeging geeft.

Wroeging en

diep gevoel van toekomstig genot.

Dubieuze vriend Arthur vraagt aan Winfred Hana om na het blanco inleveren van zijn examen Nederlands hun beider werk uit de tas van de docent te stelen, zodat hij van uitblinker Winfred alles kan overschrijven.

Alles?

Niet alles. Dat zou in de gaten lopen.

Winfred volvoert de opdracht, maar wordt gesnapt of verraden.

Boet hij daarmee ook voor de taboe-relatie met Arthur, de gedroomde gruwelmoorden op zijn vriend, of voor een andere eigen schuld?

In een eerdere scène wordt terloops verteld, dat hij een scriptie over afasie *in zijn geheel uit een artikel overgeschreven* heeft. Misschien een bagatel voor een scholier, deze valsheid in geschrifte. Maar voor een auteur die van schrijven een reddende levensvorm wil maken is dat geen kleinigheid.

In het verhaal ‘Eindexamen’, voorstudie van de roman (in de verhalenbundel *Koning Cophetua en het bedelmeisje*) ontbreken de bovenstaande citaten. Geen sprake van obsessie, wroeging, genot en het wezen van... plagiaat.

Het nog niet gebundelde verhaal ‘Wijk Bellestein’ is verschenen in Hollands Maandblad 1987, nr. 1.

Het bleek vrijwel van a tot z overgeschreven, d.i. vertaald zonder bronvermelding, van een verhaal van Le Clézio: ‘Ariane’ (in: *La Ronde et autres faits divers*, 1982).

Plagiaat dus, zegt de goede gemeente.

Het kenmerk van plagiaat is niet alles, dat zou in de gaten lopen. In dit geval juist *meer dan alles*: Siebelink plunderde nog twee, drie andere verhalen in Le Clézio's bundel. Van gemakzucht, ander kenmerk van plagiaat, is hij niet te betichten; de selectie, montage en vertaling hebben misschien meer tijd (en angstzweet) gekost dan een verhaal in gewone doen.

De afloop stond vast: ontmaskering. Het is onvoorstelbaar dat de een of andere lezer van het tijdschrift het feit niet in de gaten zou hebben gekregen.

Wat beweegt een auteur van naam zo over de schreef te gaan?

Er is één uit het boze leven gegrepen anekdote, die in het oorspronkelijke verhaal niet terug is te vinden: hoofdpersoon Nilgün (Ariane) krijgt vóór de wandaad van een motorbende plaats vindt, een eigen achtergrond mee. Ze leeft, als Turkse, samen met een Hollandse sadist, die van háár uitkering call girls in huis haalt om haar te vernederen tot slavin.

Wat is het grootste kwaad van de twee: de verkrachting waarom het verhaal van Le Clézio draait, of het sadisme van de Edense ploert?

In ieder geval raakt het verhaal door de combinatie van twee onvergelijkbare kwaden in wankel evenwicht. Te veel van het kwade.

Toch is er meer: niet alleen het slachtoffer krijgt van Siebelink een innerlijk vertelperspectief mee, ook tenminste één prins van het kwaad, de aanvoerder van de bende, krijgt, vergeleken met de jongen in Le Clézio's verhaal, extra aandacht.

Gelukkig niet de ploert.

Gelukkig?

Maak van de sloof een gans (of kip) en van de bruut een kwaadaardige held en de Siebelink zo ingeschapen scène uit den boze is daar.

De schuld, de wroeging en het genot, de straf die er op volgt.

Waarom heeft de schrijver *zijn* verhaal een halt toegeroepen en het als koekoeksei gelegd in een vreemd nest?

Het kwaad (enormiteiten in seks, geweld en verraad) heeft bij Siebelink altijd een theatraal voorkomen.

De obsessieve hoerenloper Helweg speelt in de andere wereld dan echt toneel (*De hof van onrust*); de afzijdige, zieke broer van Paul is een aards toeschouwer (*Met afgewend hoof*).

Toute narration tend au théatre is het motto van alweer Julien Green, gebruikt voor *De herfst zal schitterend zijn*.

Nu we toch aan het overschrijven zijn, nog een motto (*En joegen de vossen door het staande koren*):

> **Pour que l'événement le plus banal devienne une**
> **aventure il faut et il suffit q'on se mette à le raconter.**
> **Sartre**, *La nausée*

Vertellen is voor Siebelink *niet* genoeg; er moet theater van worden gemaakt.

Tenzij een reëel gegeven, banaal en wel, zo walgelijk is dat de lust er mee te spelen vergaat.

Tot hier en niet verder.

Dat gebod, waar dan ook aan ontsprongen, leidt de obsessie voor kwaad in andere banen.

Tot hier en niet verder, het lijkt de leidraad van Siebelinks laatste boeken: een aan wurgende alledaagsheid ontsnapte rector keert terug naar huis en haard vóór hij Zwitserland en wie en wat hem daar eventueel te wachten staat bereikt heeft; de bloemist die leraar wordt en dus in een hel terecht komt, wendt zich weer tot stiel en stal (*Ereprijs*).

Keren wij terug naar de plaats van de misdaad en verbeelden wij ons, walgend en wel,

hoe de scène met het Turkse slachtoffer en haar afschrikwekkendste belager verloopt. Tussen droom en daad staan geen wetten of praktische bezwaren in de weg. Maar angst. Angst voor de Heere of zichzelf of god weet wie. Breekt de schrijver hier dooheen en gaat hij werkelijk over de schreef, zet hij zijn plaatsvervangers zonder al te veel theater en genadeloos te kijk, dan vinden we Nilgün zeker eens terug in een verhaal van Jan Siebelink.

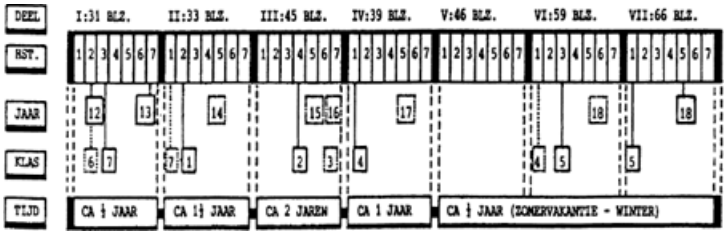
Rectificatie

BZZLLETIN 159 **Harm de Jonge**

Met zevenklappers op weg naar de zevende hemel.

Op blz. 24m zesde regel van onderen, wordt aangekondigd dat er iets in beeld wordt gebracht, terwijl dat niet geschiedt.

Onderstaand overzicht is weggevallen:



Rein Bloem
De bloem van Jan Siebelink

Illustratie: Sandra van den Berg

pagina manuscript En joeg de vossen door het staande koren

C.O. Jellema
Post scriptum
Een brief aan Jan Siebelink

Waarover je misschien niet geschreven hebt schrijf ik je. Waarover ik denk dat je schrijft. Omdat het persoonlijk mocht zijn. En omdat alles wat jij schrijft dwingt tot reflectie op mijn eigen bestaan.

Tijdens een jubileum-reünie van het Amersfoortse gymnasium, zeker twaalf jaar geleden, kwam een oud-klasgenote voor me staan, ze keek me verbaasd aan en zei: Lééf jij nog? Van jou had ik gedacht, dat je al dood zou zijn. Dit voorjaar kwam ik haar op straat tegen, pal voor mijn huis. Zij herkende mij ogenblikkelijk, ik haar pas na enkele seconden. Ze logeerde hierbij haar studerende dochter, ze had even tijd, ik maakte een kop koffie voor ons beiden. Ze herinnerde zich haar uitroep nog (‘ik ben ook zo'n flapuit’); maar tussen reünie en ontmoeting had ze ontdekt, dat ik bestond; ze was herhaaldelijk mijn naam tegengekomen, mijn foto zelfs, in de courant, in de boekhandel. Ze kocht mijn gedichten. Nu vertelde ze me, waarom ze mij dood had gedacht, ik kon haar zeggen waarom mij dat meer dan terloops had geschokt.

Ik kwam als domineeszoon van een dorp op het gymnasium; met mijn ‘gelijken’ had ik nooit leren omgaan. Ik zocht de vriendschap van een klasgenoot. Dat ging een tijdlang goed. Tot op een middag, we fietsten van school een eind in dezelfde richting naar huis, hij plotseling zei: 't Is beter dat ik niet meer met jou omga, want zo vervreemd ik van de anderen. - Ik beheerste me tot ik dacht, dat hij mijn gezicht niet meer kon zien.

Voor Duits hadden wij een lerares, Mevrouw Vloedgraven heette zij, voor wie ik groot respect had. Sommigen waren bang voor haar, anderen liet zij koud. Zij was gepromoveerd op een literair-filosofisch onderwerp, wat ik toen nog niet wist. Literatuur was voor haar een belevenis van gevoel en reflectie; wat ze wist over te dragen. Althans op mij. Zij heeft, zonder het te weten, richting gegeven aan mijn leven. Ze behandelde Kant zo, dat ik diens belang dacht te bevatten. En de drie grote psychologen, Freud, Jung en Adler - ik luisterde ademloos en bekeek sindsdien mijzelf en het mensdom psychologisch: zij had mij een wapen gegeven. Het scherpste, kilste. Dat van het (vermeende) vermogen om te doorzien. Zij leerde mij Jaspers' begrip van de subjekt-objekt-splitsing, dat ik vertaalde als waarnemning en analyse, als zelfgesprek ook. Het was als het ware de theoretische onderbouwing van mij eigen positie op school: die van buitenstaander en toeschouwer, van uitgeslotene en bekekene. De rechtvaardiging ging ook van een al beoefende vorm van zelfhandhaving: kijken, zo lang tot elk vertoon van kracht of macht herleid kon worden tot inferioriteit, tot ik het anders-zijn van anderen als het mindere kon doorzien. Maar dat ging, natuurlijk, gepaard met de hunkering ook zo anders te zijn, anders te zijn als gelijke. Ik telde niet mee.

Vloedgraven doorzag mij. In het jaar dat zij onze klasselerares was maakte zij met Sinterklaas een lang gedicht, waarin zij ons stuk voor stuk vergeleek met een dier.

Ik was, het kwetste me niet, het streelde me niet, een egel, die zich oprolt zodra iemand nadert. Misschien in de zomer van dat zelfde jaar, 1952, ik zat in de vierde, maakte de school een uitstapje: naar het golfbad in Doorwerth en naar Sonsbeek, de beelden. Zwemmen. Ik kon niet zwemmen. Zat op het terras en deed of ik las. Toen we naar de bus liepen, kwam zij naast me: Wat is er met jou, dat je nooit plezier kunt hebben? De egel rolde zich op. Wist ik wat ik had kunnen antwoorden? Ik had er geen naam voor. Maar op Sonsbeek, waar elke docent een groepje om zich heen verzamelde, sloot ik me bij haar aan. Hier was ik thuis, in de kunst. Ik luisterde nadrukkelijk naar haar uiteenzettingen, met een gezicht alsof ik allang wist wat zij vertelde. Een wijsneus dus. - Vertoon van superioriteit, hoe vaak berust dat niet op minderwaardigheidsbesef? Gekend te worden om mee te tellen lukte ook zo niet.

Léét jij nog? Van jou had ik gedacht... Ook aan wie als een gestorvene wordt gedacht telt nog mee. Maar mij was het gelukt uit een dood op te staan. Dankzij gedichten.

Herinneringen die zich opdringen als ik jouw boeken lees. ‘Een stem spreekt en een stem geeft antwoord. Niemand behoeft meer te denken dat hij alleen is.’

Paul, ‘de mooie, onberispelijk geklede jongen’ zoals zijn broer Daniël hem altijd heeft willen zien. Voordat hij zijn hoofd voorgoed afwendde om te leven voor een blinde poes: ‘Wij hebben geluk gehad, Pom, echt geluk.’ In Doorwerth, in het golfbad, laat je Paul zich herinneren als een kijkend kind: kijken als omweg naar anderen. ‘Ik was bang voor die platte bakken, waarin je je kleren moest leggen. (...) Ik droomde dat ik dood in zo'n platte houten bak lag en toch kon zien wat er allemaal gebeurde.’

In Doorwerth laatje hem nog eenmaal op de hoge springplank staan, om met een duik een klein meisje te imponeren. ‘Ik zag het kielzog al voor me dat ik in mijn tocht door het water zou trekken. Ik zag mijn lichaam in het water komen... maar ik stond nog steeds op de plank.’ Subjekt-objekt-splitsing: wie zichzelf zo in 't voren ziet, heeft al

gehandeld, de daad een nutteloze herhaling van een al gevormd beeld.

Jan Siebelink, foto: Gerrit Serné

‘Doodop van het uitstellen klom ik, als het zielige jongetje dat ondanks aandringen van de badmeester en aanhoudend smeken van zijn moeder zijn angst niet kan overwinnen, de trap weer af. Ik was diep vernederd. Het meisje dacht dat ik bang was.’

Je laat Paul denken, dat het niets met angst te maken had. Nee, niet met angst voor die diepte en dat water. Met angst voor een ongerijmde herhaling wel. Het uitstel, weet de lezer, is een psychische blokkade. Want daar beneden wacht, imaginair, de herinnering aan een vernedering, aan voeten als klauwen op schouders, een nek die niet kan torsen, aan een sterkere, een meerdere, van wiens anders-zijn Paul de gelijke zou willen zijn, en die hij, hem doorziend in zijn ‘aangepastheid’, ook veracht.

Migraine, hoofdpijn, is een psychosomatische ziekte. Die optreedt, je weet het net zo goed als ik, als men gefnuikt wordt, zich laat fnuiken, in, wat een woord, zelfverwerkelijking. Het is het symptoom van een blokkade. Een blokkade die jou moet beschermen tegen een eruptie van beheerste, verboden, niet meer gekende emoties, die, losgebroken, oncontroleerbaar zouden zijn. Toen Paul niet sprong kreeg hij zijn nek, het afgewende hoofd. ‘Wij hebben geluk gehad, Pom, echt geluk.’ Dat is de somatische kant van de onmacht. En de psychische?

‘Het had niets met angst te maken. In die tijd deed ik niet aan zelfonderzoek. Ik vergat de gebeurtenis. Jammer, ik had scherper op mijzelf moeten letten. Want ik vermoed dat op dat moment iets wezenlijks met mij gebeurd is. Op dat moment is de Andere geboren, degene die ik nu ben. Op die dag, in het naseizoen, ben ik dubbel geworden. Ik ben gesplitst. (...) Sinds dat moment zijn we onafscheidelijk en samen op weg.’

Geen angst, wel angst; in eik geval het bewijs, dat zelfhandhaving soms de schepping van een tweede ik vereist: een subjekt waarvan ik het objekt ben, en omgekeerd. Wanneer de droom ontoereikend blijkt.

Jouw werk, ik schreef het je al eerder, emotioneert mij buitengewoon. Daarom schrijf ik nu niet over je, maar aan je. Ik kan bij jou werk en persoon niet scheiden. Dat ligt aan mij, aan je werk en aan jou. Aan de mens die je bent, aan jouw spreekwijze.

Als je Paul laat denken: ik kan niet diep voelen. Of: ik heb moeite om in het bestaan van de mensen om me heen te geloven. En als je Paul iemand een slag in het gezicht laat geven, onbeheerst, in een eruptie van geloochend diep gevoel geen plaats ooit ergens te hebben. Een slag die Oscar Kristallijn in de opera buffa van *Erepijs* nog eens overdoet. Toch een duik in de herhaling? Fictie. Jouw slag is het boek. Je leeft nog.

Kijken levert je uit. Het wemelt van waarnemingen in jouw boeken, elke bladzijde is er vol van. Kijken chaotiseert als het diepere gevoel geen orde sticht. Het diepere? Ik kunnen voelen, ik alleen.

'Als de hartstocht woedt in een eng bestaan...! Maar er is ook wat anders. Rogier herinnert zich de boerderijen die uitzien op eindeloos vlak land, dat altijd in beweging lijkt - een soort eb en vloed - waarin de mensen, de dieren, de wilgen er een beetje minder echt uitzien. Hij heeft er vroeger gelogeerd. In die streken is men heel gevoelig voor de geringe realiteit van de dingen, voor het denkbeeldige karakter van alles wat wordt waargenomen.'

Symbolisme heet dat. So what. Precies zo heb ik het Groninger land leren zien. Als bestaand vanuit het ideële. Om niet uitgeleverd te zijn. Een hoger verband in mijn plaats.

‘Schrijven, schrijven over zichzelf in de eerste plaats en over zijn ongeschiktheid om anderen te bereiken, is een middel, niet om die leegte te betwisten of op te vullen, maar om die te laten zien’, heb je geschreven.

Vreemd is dat, ik heb het vermoeden, dat de wens om anderen te bereiken een diepgevoelde behoefte is om van die Andere te worden verlost. Van die Andere die altijd op zo'n springplank wordt geboren. Een verlossing die tegelijk het verlies zou betekenen van die onafscheidelijke partner die jou beter denkt te kennen dan jij jezelf.

Is het niet eerder omgekeerd, dat men zelf onbereikbaar is, want in onafgebroken geprek met die Andere. Een gesprek als bescherming juist tegen bereikbaarheid. En schrijven dus een middel om behoed bereikbaar te zijn? Onbereikbaar. Niet diep kunnen voelen. Ingekapselde kwetsuur. Geïnternaliseerde vernedering.

Een vader-imago. ‘Minderwaardig, onwaardig... bewondering.’ Alleen angst voor vernedering maakt iets vernederend. Menselijke waardigheid is tegen veel bestand. Vanuit het ideële, een geloof in iets. Bewondering dus. Maar angst zou willen kunnen haten. Onvergelijkbaar met neerdwarrelend papiergeld waarvoor men moet bukken: mijn vader kwam eens in Utrecht een oude studievriend tegen, sinds hun afstuderen nooit meer ontmoet. Mijn vader spreekt hem, een hoogleraar in de theologie, spontaan aan met zijn naam. Maar de ander herkende mijn vader niet, moest zelfs, toen mijn vader zijn eigen naam had genoemd, diep nadenken. Ik, zelf net student, stond erbij en voelde hoe die man nauwelijks zijn best deed om aan die naam een herinnering te verbinden. En ik schaamde me, plaatsvervangend zoals dat heet, voor wat ik dacht dat mijn vader als een vernedering moest voelen.

Waarom onthoud je zo'n scène? Teer punt voor jezelf: neti mee te tellen. Leef je nog? Ik kan niet genoeg herkend worden; herkend door onbekenden de grootste streling. Jeroen Swijgman, de onbereikbare lust voor het oog. Onbereikbaar Paul in een coma (en kon toch zien wat er allemaal gebeurde). Al jouw protagonisten hebben mensen om zich heen die hen willen bereiken. Ook iets van hen willen, wat misschien het zelfde is. Verwachtingen, eisen, gebruik of misbruik. Maar zij, die protagonisten ontduiken steeds: hun gesplitst-zijn, in een dialoog tussen ik en ik, houdt alles op afstand. Intimiteit alleen als onbereikbaarheid gewaarborgd blijft: anoniem en betaald de seks, verliefdheid in een fantasie op distantie.

Die dialoog die overgave verbiedt: ongemerkt gaat de vertelpositie binnen een alinea over van ik naar hij, van hij naar ik. Een geluidloze pendel tussen subjekt en objekt in hun - bijna - verwisselbaarheid. Zeer eenzaam, maar samen nooit alleen. Twee Jeroens, twee Pauls, twee Rogiers.

Merkwaardig. De laatste laatje eenmaal zeggen over zijn zoon: ‘Tk wou dat Matthijs homoseksueel was.’ De motivatie: Rogier zou bewondering hebben voor dat anderszijn.

Bewondering voor het manifest anders-zijn in het gelijke?

Het zou de consequentie kunnen zijn van die traumatische splitsing tussen ik en ik; toegespitst: narcisme als tegenpool van zelfverachting. Maar het zou evengoed het droombeeld kunnen zijn van een manifest geworden, schijnbaar boven elke angst verheven onbereikbaarheid. ‘Och laat ik alles wat simpeler maken. Ik droom. Naar kleine jongetjes als ik moet niet worden geluisterd.’ Het is het droombeeld, inderdaad, van iemand die beseft, dat geïnternaliseerde vernedering nooit vereffend kan worden

door maatschappelijk aanzien. Maar evenmin, al blijft de poging daartoe in al haar vergeefsheid zinvol, in een fiere ‘onaangepastheid’.

Wie schrijft, over zichzelf schrijft, is bereikbaar. Via een omweg: de garantie tegen onverdraaglijke intimiteit. De diepte van het gevoel ligt aan de oppervlakte van de woorden. Die woorden, de dialoog met de lezer, houden alles op afstand.

Je telt mee; dat zal nooit voldoende zijn om gekend te worden. Van aangezicht tot aangezicht. Als één met het gelijke.

Om dat niet voldoende doordacht te hebben, om niet voldoende beelden te hebben opgebouwd uit het zichtbare die mij kunnen behouden in het imaginaire, hoewel ik soms weet dat de verlossing uit de tweezaamheid een duik is vanaf de hoge springplank, ben ik elke dag bang om dood te gaan. Leef je nog? Zolang ik herkend word, een droom ontoereikend blijft, en die Andere mij niet verlaat.

Was het te persoonlijk wat ik je schreef? Je hebt me bereikt.

Primaire bibliografie

1975 *Nachtschade* verhalen
1977 *Een lust voor het oog* roman
1977 *Tegen de keer* vertaling van J.-K. Huysmans' *A Rebours*
1978 *Weerloos* verhalen
1979 *Oponthoud* novelle
1980 *De herfst zal schitterend zijn* roman
1981 *De reptielse geest* essays
1982 *En joeg de vossen door het staande koren* roman
1983 *Koning Cophetua en het bedelmeisje* verhalen
1983 *De Bièvre* vertaling van J.-K. Huysmans' novelle *La Bièvre*
1984 *De hof van onrust* roman
1985 *De prins van nachtelijk Parijs* portretten en gesprekken
1986 *Met afgewend hoofd* novelle
1987 *Ereprijs* novelle
1987 *Schaduwen in de middag* roman

Freddy de Vree
Gedicht

voor Lizzy Sara May

Dat het niet is: zoals
Dat het niet is zoals het is
Dat het niet is zoals het was: een valse wals

dat men had wat men niet heeft
Dat men niet heeft wat men had

Dat zij wàs
Dat zij dit wàs nu: is. Haar vers.

Dirk Kroon
Gedichten

Gegeven

Je neemt de krant
en ziet de wereld.
Wat je niet kunt verdragen
lees je mij voor.
Ik staar naar je hand;
de diamant die je draagt
is harder dan de feiten.

Landgoed

Het hoeft geen Wagner te zijn.
Wij zijn hier maar tijdelijk.
Je loopt de oprijlaan af
om aan het eind, bij het hek
wilde kersen te plukken.
Je deelt een handvol met mij.
Houd het op Schubert.

Vooruit

Straks gaan we weg,
nemen het vroegere leven
voor wat het geweest is.
Wie zal ons nog zoeken
of willen ontmoeten?
Een paard dat niet draaft
verlaat ook de haver.

Ogen

Nu je na nacht en dag
het einde hebt gezien
van alles wat bij ons
gebaar en taal gebleven is,
lijkt elk beeld op je netvlies
zo geluidloos - tot je naar mij
reikt en daarbij jij zegt.

Machteloos

De koning die jij doodsloeg,
de hofnar die je zonder omhaal
plaatste op de lege troon -
je zou mijn angsten alle kracht
ontnemen en mij een zonnelied ingeven,
als ik bij je liefste pogingen
maar zien en horen kon.

Gebiedende wijs

Kom mij nu nader,
kom mij nu na.
Geluk is een woord
dat ik niet kan gebruiken,
verdriet een vergeefs
verhaal naar het leven.
Kom mij te na.

Vergetelheid

Ik zou die nooit meer
onderbroken slaap ook wel
gedogen of verkiezen,
als ik jou niet zocht.
Maar vind ik je en weet ik
dat je naast mij ligt-
juist dan vergeet ik je altijd.

Joost Niemöller
‘Beelden, beelden, beelden’
In gesprek met Tom Lanoye

Tom Lanoye, foto: Gerrit Serné

Tom Lanoye zet niet zomaar een postmodern bijzettafeltje tussen twee personen in zijn roman *Alles moet weg*. **De afwezigheid van gevoel, betrokkenheid, vind hij een slechte zaak in het postmodernisme. Toch is het spel met dubbele bodems en ironie hem zelf ook niet vreemd, getuige niet alleen zijn boeken maar ook zijn theatershow's. In gesprek met een rap doorratelende jonge Vlaming.**

Van Tom Lanoye (St. Niklaas, 1958) verscheen: *Rozegeur en maneschijn. Helse kritieken* **(Kritak, Leuven, 1983)**, *In de Piste. Gedichten*. **(Bert Bakker, Amsterdam, 1984)**, *Bachus. Scherts en nonsens* **(Kritak, Leuven, 1984)**, *Een slagerszoon met een brilletje. Verhalen* **(Bert Bakker, Amsterdam, 1985)**, *Het cirkus van de slechte smaak. Literair variété* **(Dedalus, Antwerpen, 1986) en** *Alles moet weg. Roman* **(Bert Bakker, Amsterdam, 1988). Daarnaast publiceerde hij in Maatstaf, NWT, De Brakke Hond en De Held. Hij werkte mee aan de theaterprogramma's Café paniek en Jamnoree en verzorgde de soloprogramma's** *Slagerszoon met een brilletje* **en** *In de piste*. **In maart 1989 verschijnt een keuze uit zijn kritieken**, *Vroeger was ik beter*, **en in september de poëziebundel** *Hanestaart* **Tom Lanoye studeerde Germaanse filologie en sociologie.**

Je nieuwe boek heet Alles moet weg. *Wat moet er eigenlijk allemaal weg?*

Zeker de eerste oplage. Het is ten eerste een verkoperslogan. Het boek gaat over die tiep, Tony, die rondreist door Vlaanderen en denkt dat hij alles kan verkopen. Dat hij bij mensen binnen kan komen om ze plat te lullen en tegelijkertijd uit te vissen wat ze nodig hebben. En ze dan alles te kunnen verkopen, ongeacht wat het is eigenlijk. Ten tweede geeft de titel aan dat Tony op het einde van het boek alles verliest. Ten derde, het gaat over spullen, over dingen, over zaken. Er is een andere jongen, André, oftewel Andreeke Met De Harley Davidson. Voor André moeten zijn gestolen spullen weg omdat ze bezwarend zijn. En dat is dan al een voorbode van wat er met André zelf, de enige vriend die Tony eigenlijk heeft, ook zal gebeuren. André moet ook weg. En op dezelfde manier als zijn spullen eigenlijk. In het kanaal. En dan tegelijkertijd, in zijn uiterste consequentie, is de titel ook een romantische

slogan, alles moet weg, in de clichématige zin van alles is vergankelijk, alles is verval, herfst, enfin.

Ik las de titel vooral als 'alle illusies moeten weg'.

Ja ook. Het abstracte vooral. Het sleutelhoofdstuk heet niet voor niets Over de onto-ereikendheid van het abstracte. Er is nog een verklaring van *Alles moet weg*; alles gaat constant kapot, alles wat met Tony in verband staat, een simpele verrekijker om naar de zee te kijken, zijn tikmachine, z'n tekstverwerker, z'n aktentas, alles gaat systematisch kapot, zodat het niet te verwonderen is dat uiteindelijk op het cruciale momont ook zijn gouden Rolex horloge kapot gaat; Precies als ze dat nodig hebben om op de juiste tijd een bankoverval te plegen. En dat gebeurt dus in het sleutelhoofdstuk 'Over de ontoereikendheid van het abstracte'. Technisch gezien komt daar alles in samen. Tegelijk is hij in dat hoofdstuk inplaats van verkoper koper ge worden. Somt hij alle dingen op die hij denkt te kunnen kopen met die twee miljoen van de overval. Maar een van de dingen die er ook in voorkomen is dat alle moraal, alle ideologie, alle illusies, alle denkconstructies uiteindelijk alleen maar een hulpmiddel zijn om enigszins te overleven in de storm van de concrete werkelijkheid. Een strijd die op voorhand verloren wordt.

Je zou je kunnen voorstellen dat je al schrijvende ook met een eigen last van dingen in je hoofd zit en zo gezien alles weg moet.

Die titel heb ik al vijf, zes jaar. Ik ben eerst het scenario gaan uitwerken, er moeten die en die voorvallen in, het moet zeker en vast in Vlaanderen spelen, die en die stad moet erin komen, diefabrieken, dieautostrada, hetmoestzich constant afspelen in de buurt van cafés. Het moet een heel Vlaams boek zijn.

Waarom?

Dat vind ik, er worden zo weinig boeken geschreven over Vlaanderen. Ten eerste ik vind dat er heel veel voor het rapen ligt als materiaal, al was het maar omdat zo weinig mensen er iets mee doen. Ten tweede vind ik het flauwekul om of over de Randstad of over de Bronx of over de Binnenlanden van de Amazone te gaan spreken, terwijl het dan in Vlaanderen stuk voor stuk veel boeiender is. Omdat het ergerlijker is ook. Natuurlijk, als je Vlaanderen niet zo goed kent lijkt het helemaal niet zo ergerlijk, maar ik erger me er constant aan. En toch kan ik het niet missen.

Tom Lanoye, foto: Gerrit Serné

Als je naar de Vlaamse televisie kijkt, krijg je iets heel benauwends over je.

Die beklemming echt, dat moet ook in het boek zitten. Tony komt niet in contact met de werkelijkheid eigenlijk. Hij heeft fantastisch grote plannen, allemaal gericht op het zoveel mogelijk manipuleren en beduvelen van mensen. Maar in feite gebeurt met hem precies wat hij met die andere mensen wil omdat hij er niet in slaagt echt contact te hebben met de werkelijkheid.

Jij zegt vriendschap, ik zeg sexualiteit.

Ja, ook wel.

Het is een heel seksueel geladen boek.

Ja, ja... Maar bij die André is de vriendschap groter dan de seksualiteit, heb ik de indruk, enfin. Over André heeft Tony geen fantasmen. Niet rechtstreeks. Ik heb een

vriend die is psychoanalyticus, die zei dat ook over die seksualiteit en die haalde er het volgende uit, wat mezelf, ik zal niet zeggen in de war bracht, maar toch. In de eerste ontmoeting tussen André met zijn Harley Davidson en Tony met de bestelwagen waarmee hij rondtrekt om zijn spullen te verkopen heb je het volgende: André dwingt hem tot stilstaan en dwingt hem om de Harley Davidson in de bestelwagen te duwen, en vernielt daarmee de wand van Tony's beslotenheid. Het is bijna een penetratie van de werkelijkheid in zijn droomwereld. Er is wel zeker een grote spanning tussen die twee. Maar die wordt niet uitgesproken.

Tony heeft telkens uitgesproken homoseksuele fantasieën. Dan heeft hij nog een andere vriend Soo, waarmee ook een seksueel spanningsveld bestaat.

Tony neemt telkens een element uit de werkelijkheid en fantaseert zijn eigen verhaal daarmee. Voor hem is seks ook zoiets. En daarom blokeert hij ook volledig als hij met een oudere homo in contact komt. Om drie, vier redenen eigenlijk. Ten eerste moet hij opeens conreet iets gaan doen en weet hij absoluut niet wat hij ermee moet aanvangen, ten tweede is het verval bij die tiep zo duidelijk dat hij daar een schok van krijgt, ten derde is het zo verzorgd en zo clean en zo kunsterig artistiekerig, nichterige kitsch allemaal van begin tot einde, daar word ik zelf ook compleet klef van. Het heeft veel minder te maken met de homoseks zelf dan wel met Tony zelf, die niet in de realiteit weet te leven, het kleine, het sjoemelen. In Vlaanderen is overal de middenstand zo nadrukkelijk aanwezig -waar ik zelf ook wel toe behoo r- mensen in cafés die voortdurend maar praten over geld, over seks en over geld, geld, geld. Die verdient z'n geld zo en die heeft debiele kinderen die uitkering krijgen en dan toch zwart gaan werken en die werkt zelf weerzwart en die doet het zo of zo en we worden belazerd door de fisucs, door de regering die autostrades aanlegt en die dan nog eens extra die verlichtingspalen daar zet omdat er steekpenningen enzoverder.

Allemaal op kleine schaal. 'Ja, jaja. Zelfs ambtenaren zijn wat dat betreft kleine ondernemers. Ik zeg het niet als kritiek naar de ander toe. Ik behoor er zelf ook helemaal toe uiteraard. Maar als je schrijft dan ontsnap je er wel een beetje aan. Echt ontsnappen doe je

niet natuurlijk. Ook Tony nietaan het eind van het boek. Dan gaat hij naar het buitenland, maar je kunt zo inschatten hoe het dan weer verder gaat. En dat zal ik dus ook nooit schrijven.'

Bijeen aantal andere personen vertel je juist heel precies hoe het met hun leven afloopt, hoe ze doodgaan.

Omdat ik me vaak afvraag bij mensen als ik ze zie, hoe loopt het ermee af. Gewoon de banaliteit van die vijf seconden waarop iemand sterft. En de onbelangrijkheid ervan. Ik wou dat het anders was, ik betreur dat en ik weet niet precies hoe ik dat moet neerschrijven. Behalve dan die korte, keiharde, droge zinnen.

De dood is heel aanwezig in het boek.

Ja, zo is het nu eenmaal. Mijn verhalenbundel *Een Slagerszoon met een brilletje* werd betiteld als een komisch boek. Ik vind het helemaal geen vrolijk boek. Een hoop sarcasme. Uiteindelijk moet *Alles moet weg* een somber boek zijn. Een boek over wanhoop, als dat niet zo'n vreselijk woord was. Als dat niet steeds op de achtergond aanwezig is dan is het voor mij de moeite niet. De dingen die ik goed vind, daar zit die dubbele bodem wel in. Dat er altijd een wanhopige achtergond voor die humor aanwezig is.

Aan de ene kant gaat het over communicatie, aan de andere kant niet. Er is nooit een dialoog.

De mensen spreken de hele tijd over de meest banale dingen. Erzijn ook steeds misverstanden.

Je onthoudt de lezer steeds informatie.

Op die manier zijn de psychologische spanningsvelden het grootst. Psychologie moet meer blijken uit handelingen dan uit gedachten. Ik vind dat ik het uitgediept heb. Het moet lichtjes irriteren. Het is als met een goeie grap, die moet je niet gaan uitleggen. De lezer moet het zelf maar invullen.

Laat je je soms meevoeren op gedachten zonder te weten waar het heen gaat?

Nee, met dit niet. Dit boek heb ik echt uitgedacht. Maar het moet zijn als bij Fred Astaire eigenlijk, dat het dus heel vlot en vanzelfsprekend lijkt te komen, terwijl er

wel lang aan gesleuteld is. Mensen moeten zich kunnen laten meeslepen. In de eerste plaats moet het een sterk verhaal zijn. Maar tegelijkertijd met een onderbouw en met een aantal belangwekkende literaire dingen, die anders zijn, die nieuw zijn. Er is de afgelopen vijf jaar geen boek verschenen waar het heel sterk op lijkt. En als dat wel zou zijn, zou ik dat heel jammer vinden. Want dat probeer ik dus wel te doen. Ik probeer dingen te vangen die van deze tijd zijn. Heel veel beelden. Beelden, beelden, beelden. Dat is om twee redenen. Ten eerste is Tony iemand die leeft voor beelden, die folders in zijn bestelwagen heeft, in plaats van echte spullen. Ten tweede moet het die overvloed aan beelden hebben die videoclips soms hebben.

Welke schrijvers zijn voor jou belangrijk?

Zo'n klassieke vraag. In Vlaanderen zit je echt met die grote drie; Boon, Claus en Walschap. Vooral Claus en Walschap. In Nederland ben ik altijd geïnteresserd geweest in Heere Heeresma, en dan moet je daar waarschijnlijk bij zeggen ‘de vroege’ Heere Heeresma'. Gerard Reve uiteraard. Komrij, voor zover het de kritieken betreft. Komrij stelt me wel teleur als verhalenschrijver. Hij schrijft gewoon geen verhalen. Hugo Claus vind ik een hele grote dichter. Ik lees ook veel Amerikaanse literatuur. Kurt Vonnegut.

Elsschot? Dat gaat ook over kopen en verkopen.

Ja dat wel. Net had ik een interview met Humo en die journalist zei *Alles moet weg* is zo'n verschrikkelijk Vlaams boek, het doet me denken aan Jack Kerouac. Dat moet het ook zijn. Een combinatie van Claus, *Verdriet van België*, en *Kaas* van Elschot en ander-

zijds zeker ook *On the Road van* Kerouac en Gogol, de *Dode zielen*. Ik heb veel gelezen, maar...ik lees nu niet meer zo om de namen, wat je gelezen moØt hebben. Ik lees technisch. Ik probeer boeken te lezen waar ik uit kan leren. Dat is ook een van de redenen dat ik de optredens die ik doe wil gaan beperken, dat ik meer kan lezen. Nu moet ik het doen om den brode. Ik hoop dat ik het mettertijd kan limiteren. Nu leef ik eigenlijk twee levens tegelijkertijd. Het is niet alleen het optreden, het is ook de hele voorbereiding. De hele dag ben je kwijt. Rijden, repeteren, soundchecken. Goed eten op voorhand op de juiste tijd, niet een half uur van tevoren want dan sta je de microfoon onder te kotsen. Zo'n dag ben je helemaal kwijt. Er kan dan niet geschreven worden. Dus als je dan weet dat ik per seizoen dan makkelijk zo'n honderdtwintig tot honderdveertig optredens doe, dan schieten er niet zoveel dagen meer over. Ik kan nu net ongeveer bijhouden van wat er verschenen is van de collega's.

Tom Lanoye, foto: Gerrit Serné

Zie je bij de jonge schrijvers een bepaalde ontwikkeling waarmee je je kunt identificeren?

Nu misschien meer dan vroeger. Dat er puur beweging is. Dat het gevoel duidelijk is van het wordt tijd dat er jonge en nieuwe gezichten komen. Dat is in België vreemd genoeg eerder gebeurd dan in Nederland. Een jaar geleden verscheen in België de verhalenbloemlezing *Mooie jonge Goden*, en in Nederland is het dan met de Maximalen gebeurd afgelopen seizoen. Zo'n bundel en vooral de reactie daartegen vormt dan toch iets nieuws. En of die bundel op zich dan goed is, speelt niet zo'n rol. Toen ik begon had ik niet zo die indruk dat er een beweging was. Was ik veel geïsoleerder bezig. Niet dat ik nu samenwerk met iemand. Ik heb wel met Herman Brusselmans samen een toneelstuk geschreven. Maar de verschillen tussen Herman en mij zijn denk ik groter dan de gelijkenissen. Mijn boek is veel gestructureerder dan wat Herman doet. Dat is geen waardeordeel.

Toen jij begon was het de tijd van de performance dichters. Bart Chaboten dergelijke.

Maar heb ik ooit duidelijk een groep gevormd met Bart Chabot? Absoluut niet. Niet zoals nu de Maximalen de indruk geven een groep te zijn. Het bizarre is dat Bart Chabot niet in die bundel van de Maximalen staat. Ik ben net zolang bezig als Bart Chabot en ik sta er wel in. Maar de mensen die die bundel hebben samengesteld kennen mij niet zo lang. In zekere zin ben ik nog altijd geïsoleerd bezig. Ik werk niet samen met de Maximalen, ik vorm geen blok met de Mooie jonge goden. Ik ben gevraagd, zoals ik per seizoen zo'n zeven tot acht keer gevraagd wordt voor een bloemlezing en ik zeg nooit nee. Ik vind dat je dat recht niet hebt. Als je je gedichten publiceert zijn ze vrij. Ik bemoei me er ook niet mee over welke gedichten erin moeten. Een bloemlezer moet maar de verantwoordelijkheid nemen.

Je hebt ook een bundel scheldkritieken geschreven. Dat doe je nu niet meer?

Je moet zoiets doen, vind ik, in golven, in vlagen. Na verloop van tijd is de verrassing weg en dan werkt het niet goed meer. En dan ben je ook leeg, uitgekeken. Ik zal het vast wel weer doen als de omstandigheden ernaar zijn. Maar niet de hele tijd want dan kom je zo in een collumncircuit terecht waar ik helemaal niet in terecht wil komen. Dan gaat het schelden niet van harte. Bovendien vind ik, ook in de scheldkritieken, moet je dus tussen de regels, onderhuids, op een tweede vlakje eigen programma schrijven. Als je *Rozegeur en maneschijn* leest, de eerste bundel scheldkritieken en je leest *Cirkus van de slechte smaak*, word je op het eerste vlak geëntertaind. Binnen het genre zijn het vrij degelijke stukken, puur qua entertainment waarde. Maar op een tweede vlak moet daar mijn programma in zitten. En dat zit erin omwille van de personen die ik aanval, omwille van het werk waar zij voor staan en de manier waarop ik hen aanpak.

Je komt erachter wie je bent. In die zin is het een fase.

Het is een dubbele fase. Je leert erin positie bepalen voor jezelf en leert er ook in schrijven. Ik denk dat de satire een hele goeie leerschool is. Je moet materiaal aanbrengen en je moet er vervolgens iets mee doen. En je moet dat heel acuraat doen. Je moet een zekere clou bouwen aan het hele stuk. En liefst zoveel mogelijk clous. En liefst dat het een soort van venijnige, in-gemene lach weet te ontlokken aan de lezer. Dat is

satire. Satire haalt volgens mij het slechtste in de mens naar boven en zet aan tot lachen daarmee. Je kunt een grap maar op één manier vertellen en dat is de goeie. Je kunt je er geen tierelantijnen mee veroorloven. Net als met poëzie leer je met satire iets geconcentreerd zeggen. Op de vierkante centimeter dribbelen.

Alles moet wegis het slot van een soort achtjarenplan. Ik wilde voor ik dertig was een dichtbundel, een verhalenbundel, een bundel polemieken, een toneelstuk en een roman. Het boek was tegen l juli klaar ongeveer, en eind augustus ben ik dertig geworden. Dus ik heb het gehaald. Dat was niet zo zeker omdat ik met die optredens zit, omdat ik moet overleven in de eerste plaats. Je moet je er dan telkens helemaal inwerken en je mag de draad niet verliezen. Daarbij is het boek opzettelijk geen stijleenheid. Normaal heb je het probleem dat je over de hele lengte een bepaalde stijl moet volhouden. Dit is denk ik nog een stap moeilijker: Je moet de juiste stijlvermenging hebben. En elk deel op zich moet op poten staan. Want als je dat niet doet gaat het storen bij iemand die alleen maar het verhaal wil lezen. Die zal sowieso al genoeg blijven steken. Sommige stukken, zoals de cursief gezette, over de lof der autostrade, dat is iets voor de literair gespecialiseerde lezer. Maar die laat ik er dan ook niet van tussen. Die geëxalteerde taal. Zingen rond die fabrieken en rond die masturbatiescenes enzo. De gemiddelde huismoeder zal er wel raar van opkijken. Maar ik denk dat ze toch wel voldoende nieuwsgierig zijn om er dan niet op af te knappen. Ik zou makkelijk een soort rechtoe rechtaan detective verhaal kunnen schrijven. Maar dat wil ik dan ook niet. Een volgende keer schrijf ik weer iets anders. Dan schrijf ik mijn visie op een familieroman. Dat is voor drie vier jaar pas, dat het uitkomt; Een lijvige dikke familieroman.

Ja, dat wou ik net vragen, want het plan dat je tot je dertigste had lopen is nu af.

Nu moet ik opnieuw beginnen. Het toneelstuk met Herman Brusselmans gaat in premiere in maart, dan komt ook een bloemlezing met mijn scheldkritieken uit. En ik ben nu aan een dichtbundel bezig, *Hanestaart* heet die, die zou ook in maart moeten verschijnen, maar dat wil ik dus niet. Die moet alléén verschijnen. Voor mij is poëzie nog altijd het hoogste van het allerhoogste. Ik wil niet dat dat tegelijk komt met al die heisa rond dat toneelstuk.

Wat wordt dat voor toneelstuk?

Een harteloos familiedrama rond voetbal, drank en Vlaanderen. Het is een afwisseling van telkens heel realistische en heel surrealistische scenes. Waarin alles kan gebeuren. Het is te ingewikeld om allemaal uit te leggen. In de meer surrealistische scenes staat de hoofdpersoon, een soort Tony die leeft in een droomwereld in een prachtig voetbaltenue met hele grote schouders. De dames dragen dan ook voetbalkleren maar dan met hoge hakken. Elke act heeft een titel. Die komt op een groot scorebord en wordt gesponserd door een firma. Bij de premiere gaat het eerste elftal van FC Antwerpen aanwezig zijn, en we proberen het op de televisie te krijgen, niet in een kunstprogramma, maar in Sport Extra. Het zijn ook twee helften met een pauze. De twee helften worden afgefloten. Een element dat van belang is want de autoritaire vadrfiguur is in die surrealistische scenes een scheidsrechter. Enzoverder.

Hoe heeft dat gewerkt met Herman Brusselmans?

We gingen een ernstig drama maken en na vijf minuten lagen we slap van het lachen. We hebben een jaar lang een dag per week gewerkt. Volgens mijn systeem en volgens Herman z'n systeem. We hadden eerst een sterke structuur gemaakt, van dat en dat moet er in, en gingen we eroverheen lullen op Herman z'n manier. Het is een combinatie van de twee.

Is er nu een stijl ontstaan die meer is dan de optelsom van jullie? Ik denk het wel. Het is mijn structuur en Herman z'n spreekstijl. Die afwisseling van realistisch en surrealistisch zou Herman niet alleen gevonden hebben. Zoals ik een aantal figuren en ontwikkelingen daarbinnen niet gevonden zou hebben zonder Herman. Herman zou zonder mij niet een verhaal schrijven waarin homosex voorkomt. Ik zou zonder Herman niet een verhaal schrijven met de meest maffe grappen over drinken. Er zou zonder Her-

man niet zoveel gedronken worden. Ik wil zeker nog meer toneelstukken schrijven. Ik ga ook een verhalenbundel schrijven die *Café Zeezicht zal* heten, met zeven of acht verhalen die telkens compleet anders zijn. Ik denk dat ik vormtechnisch helemaal ga uitfreaken. Ik zou ook graag een scenario willen schrijven. Ik wil veel ontdekken wat ik nog nooit gedaan heb. Ik vind dat ik nog veel te jong ben om nu al achter een bureautje vast te gaan zitten roesten. Ik moet zoveel mogelijk leren en zoveel mogelijk risco's nemen. Een belangrijke leeftijd voor een auteur is rond z'n veertigste. Dan wordt vastgelegd waarin hij het beste is, waarin hij ver moet gaan. En dan krijgt het zijn beslag. Het is dus zaak in de tien jaar die ik nog voor de boeg heb zoveel mogelijk uit te proberen. En ook zoveel mogelijk risico's te nemen. Op je veertigste krijg je geen krediet meer.

Tom Lanoye, foto: Gerrit Serné

Heb je altijd al schrijver willen worden?

Ik heb altijd al gedacht dat ik schrijver was. Ik schrijf al vanaf m'n zesde. Die optredens dat was iets heel anders. Daar had ik grote bewondering voor. En ook altijd dubbel, wetende van die waterballetten van Esther Williams en die films van Ginger Rogers en Fred Astaire dat het enorme kitsch is maar tegelijk heel mooi. Maar ik heb nooit gedacht dat ik dat zelf zou doen. Ik ben er vanzelf ingerold. Ik las gedichten voor op poëzieavonden en dat bleek heel saai te zijn en dat weet ik aan mijzelf en toen ben ik die gedichten van buiten gaan leren en allerlei flauwekul erom gaan doen. Zo ben ik langzamerhand avondvullende programma's gaan maken.

Kun je niet het beste schrijven als je zelf niet in de schijnwerpers staat en zo beter in staat bent om te observeren?

Ik denk wel dat ik die klik kan maken. Als ik nu met jou zit te spreken en ik moet dan op een podium stappen dan weet ik welke handle ik inwendig moet omslaan om een zekere uitstraling te kunnen hebben. Het is niet zozeer in de schijnwerpers staan, het is werk. Ik maak dingen mee die een gemiddelde schrijver niet meemaakt. Alles

moet weg kun je trouwens lezen als een allegorie op de manier waarop ik leef. Een handelaar in kunst, rijdend over de Nederlandse en vooral Vlaamse wegen.

Lees je werk van generatiegenoten?

Zwagerman vind ik heel interessant bezig. Ik denk dat hij belangijk wordt omdat hij er zo enthousiast tegenaan gaat en goed beseft waar hij mee bezig is. Misschien soms wel iets te goed, maar dat vind ik geen bezwaar. Hij heeft de kracht van het enthousiasme. En dat is verdomde moeilijk tegen te houden voor degenen die hem willen tegenhouden. Het is moeilijk om over al die mensen iets te zeggen, omdat ik in een positie zit... Ik ben dan iets bekender, kom meer met m'n kop op de televisie en het wordt dan zo makkelijk om je laatdunkend over anderen uit te laten. Over oudere auteurs vind ik dat veel interessanter. Maar... ik vond het heel plezant om bij de Maximalem te zitten. Had ik op voorhand geweten dat ze zoveel herie zouden verwekken dan had ik zeker nog bewuster meegedaan. Ze moeten alleen niet teveel de grappen en de ironie uit het oog verliezen. Als ze er teveel belang aan gaan hechten hollen ze het vanbinnen uit. Maar wat de Maximalen zeggen; de literatuur moet meer pathos hebben, het moet dichter staan bij circus, theater, entertainment, extravagantie, dat zijn dingen die ik allemaal bijzonder graag hoor want daar ben ik al jaren mee bezig.

Er staat in Alles moet weg *een postmodern tafeltje tussen twee mensen*.

Jaja, dat is ook geen toeval. Dat postmoderne heeft zeker ook voor mij een negatieve weerklank. Het is een term van copywriters. Maar naar de vorm ben ik zelf zeker een postmodern schrijver. Die stijlvermenging alleen al. Ik ben iemand die altijd genres en stijlen vermengt, ook op een podium. Maar alle gevoelens zitten in elkaar en zo hoort het ook. Van tederheid tot en met agressie. Van extravagantie tot en met op een vierdubbele bodem zitten te werken. Omdat ik mij zo voel. Dus het is bij mij niet allemaal ironie, wat ik juist zo betreur bij die postmodernisten.

Het bewustzijn achter het postmoderne dat het eigenlijk allemaal gebeurd is, heb jij dat ook?

Nee, dat heb ik niet, Het gebeurt nu en met mij. Dat is mijn bewustzijn. Alles moet weg is een boek van mezelf, ik heb er acht jaar van m'n leven naartoe gewerkt.

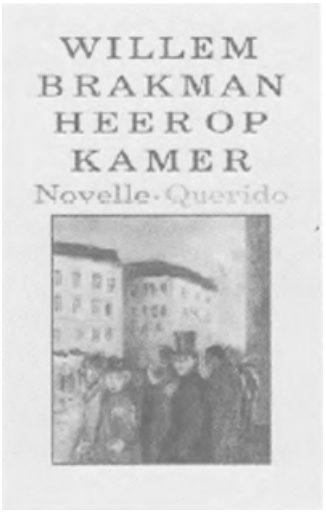
Dat heeft ook iets angstigs. Het construeren van je leven uit angst voor de chaos.
Dat is het puur helemaal. Als ik die discpline niet heb dan ben ik helemaal niets.

Is het een te groot risicio je aan die chaos over te leveren?

Ik ken mezelf voldoende. Als ik dat nu doe dan leidt het absoluut tot niks. Of tot voor dit boek. Misschien dat ik het nu makkelijker zou kunnen. Ik voel me echt bevrijd door dit boek. Ik heb me er echt aan opgetrokken. Toen ik twee, drieëntwintig jaar was, was ik echt panisch, angstig om te sterven, om oud te worden, en ik zag niet in hoe ik met die angst zou kunnen leven. En nu, ik voel me veel beter. Maar ik kan niet zonder die combinatie van optreden en schrijven, dat is onmogelijk. Misschien dat de discipline mettertijd afzwakt en dat ik me meer kan permiteren om er in de loop der tijd losser mee om te springen. Om te zeggen van ja ik ga nu een hele tijd niet optreden en dat en dat schrijven en ik zie wel wat dat wordt. Vroeger was ik heel monomaan; dat moet een verhalenbundel zijn met vier verhalen, twee autobiografisch entwee fiktie, moet daarover gaan, bang bang. Echt panische schrik, s'nachts wakker

schieten dat ik het niet zou halen, dat ik de greep erop verloor. Wat een op z'n kop gezette angst is voor de chaos eigenlijk. Dat is niet normaal hoor, dat weet ik wel.

August Hans den Boef
Geen plagiaat maar postmodernisme: Willem Brakman en Jack the Ripper



Al voor er één recensie van was verschenen, wijdde Vrij Nederland een stukje aan Willem Brakmans nieuwe novelle, *Heer op kamer*. In de rubriek Ter Zake' onthulde Diny Schouten namelijk dat de kamerbewoner uit de nieuwe 'roman' (sic) niemand minder dan Jack the Ripper is, 'wiens proces dit jaar zijn honderdste verjaardag viert'. Nu is er tegen Jack the Ripper nooit een proces gevoerd, dat is juist het meest opvallend aan de zaak van de vijfvoudige vrouwenmoordenaar ('of moordenares', zou Havanks Schaduw hebben gezegd). De persoon die in het najaar van 1888 vijf prostituées naar de andere wereld hielp, is nooit gepakt. Dit is de voornaamste reden dat na honderd jaar een stroom van Ripperiana de Angelsaksische wereld overspoelt (die alleen voor de gelegenheid wat breder is geworden): Het Raadsel.

Wilde Brakman een graantje van deze commerciële hausse meepikken? Tegenover Vrij Nederland verklaarde hij bij al wat hem heilig is, dat hij tijdens het schrijven van zijn novelle geen seconde aan de verjaardag heeft gedacht. Hij heeft zelfs zijn uitgever verzocht de te breed uitgemeten verwijzingen op de flaptekst naar de Ripper weg te laten. Aan 'die reidans van krantenherdenkingen en boeken' weigert hij mee te doen. Het thema van zijn boek heeft dan ook 'niets, maar dan ook niets' te maken met de vraag wie de vrouwenmoordenaar was. De hoofdpersoon is immers de hospita, vervolgt Brakman, 'die, als ze de identiteit van haar huurder ontdekt, moet kiezen tussen ethiek of materialisme.'

Het is interessant deze stellingname te toetsen aan het boek zelf. De kwestie van Brakmans integriteit is minder interessant, want in ieder geval is hij al heel lang met de figuur van Jack the Ripper bezig, zowel in als buiten zijn boeken. Er valt hem misschien wel iets anders aan te rekenen: in welke mate is Brakman met *Heeropkamer* te rade gegaan bij een oudere, Engelse collega, die ooit een Ripper-roman heeft geschreven? Ook dit wil ik bij mijn beschouwing betrekken.

Brakman en the Ripper

Willem Brakman en Jack the Ripper, dat is geen onverwachte combinatie. De auteur uit Boekelo is immers gek op de duistere zijde van het fin-de-siècle en bovendien zien we de Ripper al regelmatig in Brakmans vroegere werk opduiken.

Zestien jaar geleden bijvoorbeeld vroeg uitgeverij Querido haar schrijvers een korte bijdrage over de boeken die hen als kind hadden aangegrepen: *Dat was nog eens lezen!* Willem Brakman schreef een mini-essay, 'Fulco de minstreel' over een onderwijzer die zo boeiend uit het boek van Kievit kon voorlezen. Dit voorbeeld werd het beginpunt van een beschouwing over de macht van het verhaal om door te dringen in de werkelijkheid. Als illustratie van deze macht noemt Brakman een recente ervaring die op Jack the Ripper betrekking heeft. De auteur werd al jaren door de moorden gefascineerd, vooral door die op Mary Kelly: de laatste, de meest bloederige en de enige die binnenshuis plaatsvond. Uiteindelijk heeft hij de *plek* in Londen opgezocht en constateerde hij dat er tegenwoordig een enorme supermarkt staat. Mary Kelly moest ergens tussen de frisdranken en de Campbell-soepen zijn versneden.

In het kader van Brakmans werk is het interessant te kijken naar de roman die hij op het moment van zijn 'bedevaart', in 1972, onder handen had: *Kind in de buurt*. De hoofdfiguur in dit boek is namelijk een brave kunstschilder die zo te zien geen vlieg kwaad kan doen, maar die aan het slot een gevreesde kindermoordenaar blijkt te zijn.

Naar aanleiding van de publikatie van *Kind in de buurt* vertelde Willem Brakman het Deventer Dagblad wederom dat hij in the Rippers voetsporen was getreden en hij voegde daaraan toe dat hij zich altijd afvraagt wat voor man dat geweest moest zijn, die enerzijds heel East End tot een massahysterie opzweepte en er aan de andere kant zo vertrouwenwekkend uitzag dat prostituées hem in de duisterste steegjes volgden.

Expliciet komen we Jack the Ripper pas tegen in Brakmans volgende boek, *Het zwart uit de mond van Madame Bovary*. De verteller van dit verhaal heeft behalve de roman van Flaubert een studie over de killer uit East End in

zijn koffer. Vervolgens, in *Debiograaf*(1975), slaat de Ripper echt toe. Een souffleur schrijft het levensverhaal van de door hem bewonderde toneelspeler Dudok. In diens nalatenschap wordt eveneens een Ripper-boek aangetroffen en tijdens een spiritistische scéance vertelt Dudoks geest honderduit over zijn obsessie. Reeds als kind zag de acteur the Ripper in diverse gedaanten opdoemen, als een enthousiaste visboer, dan wel als slager, of als professor 'Tulp de Ripper' in Rembrandts *Anatomische les*. Later verzamelt Dudok boeken met rippende titels en recepten als 'Ripped Hare' en verdiept hij zich in de moorden zelf, vooral in die op Mary Kelly.

In 1981 vertelde Brakman aan Bibeb nog wat meer over zijn bezoek aan East End en bekende hij dat hij zich in een gruwelijk steegje, waarin the Ripper ooit moet zijn gevlucht, had laten fotograferen. Bij deze gelegenheid legt hij uit dat hij niet geïnteresseerd is in de historische Jack the Ripper, maar in 'Het Rond Dolende Kwaad', in de 'ongrijpbare'.

En nu ligt zijn novelle *Heer op kamer in* de winkels, op de kop af honderd jaar nadat de Ripper-moorden het Londense publiek in opschudding brachten.

Hitchcock en Belloc-Lowndes

Een paar jaar geleden was korte tijd in ons land een oude Hitchcock te zien: *The Lodger (met* als prachtige ondertitel: A Story of the London Fog).

Het verhaal gaat als volgt: een echtpaar met dochter heeft een heer op kamers, in de tijd dat er in Londen een gruwelijke vrouwenmoordenaar rondwaart. De vrouw begint langzamerhand hun huurder te verdenken (een inspecteur die regelmatig komt buurten, vermoedt niets); de dochter daarentegen valt voor de jonge commensaal, die aan het slot bijna wordt gelynched. Uiteindelijk blijkt de jongeman onschuldig te zijn.

The Lodger is een stomme film uit 1926 en markeerde Hitchcocks eerste succes. Later werd het gegeven nog tweemaal verfilmd met geluid, maar dat was onnodig: het was zo al huiveringwekkend genoeg. Een schitterende scène is die waarin de hospita de vermeende killer boven haar knusse huiskamer hoort ijsberen en de kijker de man van onderen ziet lopen: Hitchcock had voor de gelegenheid een glazen plafond op de set laten aanbrengen.

Hitchcock baseerde zijn film op een toneelstuk dat weer een bewerking was van een boek: *The Lodger* van Mary Belloc-Lowndes. Deze roman uit 1913 laat geen twijfel bestaan over de identiteit van de gruwelijke 'Wreker', zoals de moordenaar in het boek wordt genoemd. Het was wel degelijk Mr. Sleuth, de huurder van mevrouw Bunting, zoals de hospita heet.

The Lodger is aanvankelijk een beetje saai (de Nederlandse vertaling van 1981 is dan ook ingekort). Een ouderwetse damesroman, ook in de zin dat alle gruwelijke medische details van Jack the Ripppers werk onvermeld blijven. Er is dan ook een politieman die mevrouw Bunting toevertrouwt dat ze die details maar beter niet kan vernemen.

Gaandeweg weet Belloc toch te intrigeren, doordat *The Lodger* steeds meer de vormen aanneemt van een spel dat de hospita met haar huurder speelt. Een angstig spel, dat zeker.

Al spoedig wekt de huurder wantrouwen bij mevrouw Bunting, haar wat trager reagerende echtgenoot heeft er meer tijd voor nodig en Jack Chandler, de jonge inspecteur die ondanks zijn constante overwerk vrij wel dagelijks bij de Buntings over de vloer komt, merkt helemaal niets. De jongeman is namelijk verliefd op stiefdochter Bunting (en de aanwezigheid van deze lieftallige Daisy moet de lezeressen toch een extra rilling over de rug hebben bezorgd: stel eens dat...).

Een ouderwets damesboek is *The Lodger* ook door de in onze ogen neerbuigende manier waarmee over de bedienende stand en de sekse van Mrs. Bunting wordt gesproken, maar het geeft hiermee een des te beter tijdsbeeld. Achteraf gaat het om meer dan een spel dat de hospita met haar huurder speelt. Er zit in *The Lodger* iets dat de Engelsen 'twisted' noemen: een intrigerend moeder-gevoel dat deze kinderloze mevrouw Bunting voor de godsdienstwaanzinnige Mr. Sleuth voelt. Dit gevoel vormt een fraai contrast met de 'gezonde' aantrekkingskracht die de jonge politieman en Daisy op elkaar uitoefenen. Deze liefde wordt beloond: aan het eind is de huurder verdwenen (hij meent dat zijn hospita hem heeft verraden) en krijgen de twee jongeren elkaar.

Alfred Hitchcock heeft de love-story dus niet uit zijn duim gezogen, maar alleen op een andere verbintenis aangestuurd. Het verhaal gaat dat de populariteit van Ivor Novello, de acteur die Hitchcock de rol van de huurder liet spelen, een happy end vereiste. Vandaar deze verandering van het plot.

Hoewel Hitchcock noch Belloc het over Jack the Ripper heeft, wist iedere Engelsman in 1913 en 1926 wie er met 'De Wreker' werd bedoeld. Ook zonder de medische details over het snijwerk, ongeschikt voor damesroman en bioscoopfilm, zijn er genoeg toespelingen op de macabere gebeurtenissen uit 1888. De recente Nederlandse vertaling van Bellocs boek heet dan ook *Was de huurder Jack the Ripper?*.

Brakman en Belloc

Aan Hitchcocks film, maar vooral aan het boek van Marie Belloc-Lowndes moest ik denken toen ik Brakmans *Heer op kamer* las en niet alleen vanwege de titel. Wat zijn nu de overeenkomsten met Brakmans novelle?

In *Heer op kamerzijn* de volgende personages belangrijk: de hospita (ook hier de hoofdfiguur), de geheimzinnige huurder en een politie-inspecteur. Hier ontbreken dus, in vergelijking met *The Lodger*, echtgenoot en dochter, hetgeen Brakman de mogelijkheid biedt om alle aandacht te richten op de confrontaties van de hospita met huurder en politieman.

Brakman, die zoveel belang aan namen hecht, heeft uiteraard nieuwe bedacht: de huurder heet Sleuth maar Bolde-

ro, de inspecteur Stub in plaats van Chandler, de hospita heet Ms. Barlow (consequent ‘Ms’, een afkorting overigens die geen Engelse titel, maar het woord ‘manuscript’ dekt; veelbetekenend voor het onderhavige boek). Maar Stub mag zich evenals de huurder in de niet-belangeloze interesse van mevrouw Barlow verheugen. De plot van Belloc is dus in Brakmans novelle behouden, er heeft hoogstens een stoelendansje plaatsgevonden.

Aanvankelijk had ik het idee met *Heer op kamer* louter een Brakmanniaanse bewerking van Bellocs roman te lezen, zo groot was de overeenkomst in details. Later bleek dit mee te vallen - daarover straks.

De introductie van mevrouw Barlow is vrijwel identiek aan die van de hospita in *The Lodger*. Van haar keurige verschijning en inrichting, tot de fraaie, op burgermansveilingen verworven gordijnen en het ‘Axminster-tapijt’ toe.

Andere details uit het begin van Bellocs roman zien we wat later in de novelle terugkeren. De trots van mevrouw Barlows huiskamer is bijvoorbeeld een stoel van 37 shilling, bij Brakman kost hij er weliswaar zeven minder, maar het blijft dezelfde stoel. Heerst er een nijpende armoede in huize Barlow omdat er maar geen huurders opdagen en wordt de hospita door de geheimzinnige Boldero uit deze onprettige toestand gered, het was allemaal al te lezen bij Belloc. Letterlijk hetzelfde is het symbool van die armoede: mevrouw Barlow was een verwoede krantelezeres en had deze liefhebberij het laatst van alles opgegeven (in 1913 was dat de *heer* Bunting). De hospita was in haar vorige werkkring, op een Brits landhuis, ooit door de politie verhoord. Ook dit verhoor vinden we in Brakmans novelle terug.

Vergelijkbare overeenkomsten met *The Lodge* Zien we in de huurder Boldero. Ook in *Heer op kamer* is de commensaal bij aankomst bang dat de voordeur niet gesloten is, heeft hij de ‘acht etsen van Victoriaanse schonen’ (hetzelfde aantal, sic) die in zijn kamer hangen bij de eerste gelegenheid omgedraaid en is hij een fanatiek bijbellezer. Zijn geheim ontdekt de hospita al snuffelend in de huurkamer als hij afwezig is.

Een ander detail dat Brakman heeft verplaatst is de meest angstige scène in *The Lodger*. Mr. Sleuth had aan zijn hospita gevraagd of hij 's nachts voor een keer haar oven mocht gebruiken en de arme mevrouw Bunting werd bijna waanzinnig vanwege de verdachte geuren die uit haar keuken opstegen naar de slaapkamer. Brakman heeft deze ovenscène verschoven naar mevrouw Barlows vorige werkkring. Stoker was deze maal de moordenaar Hearn, voor wie de hospita lustgevoelens koesterde, maar over wie ze evengoed, toen ze door de politie aan de tand werd gevoeld, een hele serie belastende verklaringen aflegde. Dit zijn wat overeenkomsten, het zijn niet alle die ik heb gesignaleerd. Wat ik er niet bij heb gezegd is de manier waarop Brakman de van Belloc afkomstige details naar zich toebuigt.

De vroegere baan van mevrouw Barlow bijvoorbeeld biedt alle gelegenheid om uit te weiden over het wezen van het dienen. Typisch voor Brakman is hoe hij de opmerkingen van Belloc over de dienende stand tot een prachtig en creatief betoog over het perfecte theater van het dienen weet te transformeren. Nooit is hij zo gedetailleerd op onderwerpen als het veelbetekenende zwijgen, het zich onzichtbaar maken etc. ingegaan.

Zo past Brakman ook het geheim aan dat de hospita in de kamer van haar huurder moet vinden. Geen met bloed besmeurd voorwerp, maar een lange brief met een bekentenis. Een Brakman-bekentenis. Want is het wel waar, dat de huurder Mary

Kelly uit een merkwaardig soort liefde heeft vermoord en haar vervolgens elegant gekleed in zijn kamer ziet verschijnen? Mevrouw Barlow reageert op Boldero's bekentenis met minachtende desinteresse, ze gelooft niet dat hij de moordenaar is. ‘Een dichter,’ merkt ze laatdunkend op. Ze meende eerst, op grond van zijn naam, dat de man in een circus werkte, maar houdt het later op een onderwijzerschap dat veel van zijn krachten vergt.

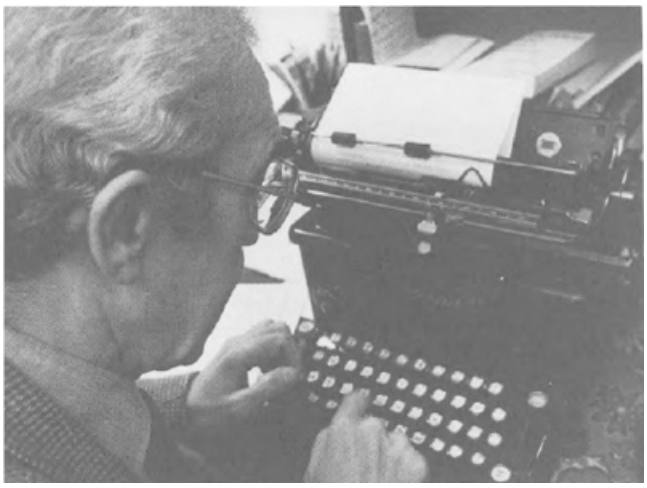
Die dichter is niet eens zo'n onwaarschijnlijke vondst, getuige het poëem waarmee Londen een eeuw geleden werd opgeschrikt: ‘I'm not a butcher, I'm not a Yid/ Not yet a foreign skipper,/ But Fm yor own true loving friend,/ Yours truly - Jack the Ripper.’

De naam en de achtergronden - Boldero suggereert dat hij uit de Russische adel stamt - wijzen inderdaad op de oplichters die zo vaak door Brakmans proza heen wandelen. Iemand die mooie praatjes kan verkopen. Honderduit, in tegenstelling tot Bellocs Mr. Sleuth, die er liever het zwijgen toe deed. Ook de hospita zelf heeft Brakman veranderd: van een stille, bange huismus in een dame die niet te beroerd is in haar eentje door de sloppen te wandelen en het nodige haar op de tanden bezit.

Wat die spraakzaamheid aangaat, vraagt de lezer zich het een en ander af, zoals hij dat bij een boek van Brakman ook behoort te doen. Zijn sommige details die mevrouw Barlow over het gedrag van haar commensaal aan de politie bekent, niet verzonnen? Lijkt haar getuigenis niet verdacht veel op die zij vroeger in het landhuis aflegde? Lijken haar lustgevoelens tegenover de vroegere moordenaar niet heel erg op de huidige voor de huurder, of voor de inspecteur? Zijn Stub en Boldero een soort dokter Jeckyll en mister Hyde? Is deze Stub soms de moordenaar en wordt hij door mevrouw Barlow beschermd? Heeft het duo misschien zelfs de onschuldige huurder vermoord voor zijn geld?

Want iedereen acteert er op los: de geheimzinnige huurder, de hospita, maar ook de onhandige inspecteur, spelen hun partij met meer of minder succes (in een prachtige passage wandelt mevrouw Barlow met haar Stub: ze wijst hem omstandig op een fraaie bos bloemen die hij toch - nog - niet koopt). De vraag is alleen, wie hun rollen schrijft. Want het geheel loopt flink door elkaar: de brieven van de huurder Boldero, diens lectuur van het bijbelboek Jona en zijn eten van vis, de gedachten van de hospita - zonder op de vorige raadsels antwoord te geven, werpt

Brakman aan het slot van zijn novelle weer een paar nieuwe op.



Willem Brakman
foto: Hans Vermeulen

Overigens ontbreekt in *Heeropkamer* net als in *The Lodger* de naam van de Ripper. Daar staat tegenover dat Brakman al in het begin naar het clichébeeld van de killer verwijst. Bijvoorbeeld in mevrouw Barlows relatie met de tijd. Die 'was verraderlijk aan haar voorbij geslopen, als een zwarte heer met hoge hoed, op de tenen, sluw gekromd en met hoog geheven dunne benen als van de voorpret.'

Brakman noemt wel de namen van de vermoorde vrouwen en geeft, zij het op ironische wijze, eveneens wat gruweidetails over de moorden.

Plagiaat?

Misschien zijn er lezers die vinden dat Brakman niet zomaar zonder bronvermelding met een ouder werk aan de slag mag gaan. Die menen dat hij eigenlijk een beetje plagiaat heeft gepleegd. Los van de persoonlijke wendingen die Brakman aan Bellocs *Lodger* heeft gegeven, waardoor *Heer op kamer* een totaal ander boek is geworden, vergeten zij dat deze auteur al jarenlang met het werk van zijn literaire voorganger aan de gang is. Na het werk van Flaubert, Kleist, Kafka en Staring, na de Bijbel, Duizend-en-één-Nacht en allerlei recentere avonturenverhalen heeft de Nederlandse meester van het postmodernisme deze keer het damesboek van Marie Belloc-Lowndes onder handen genomen. Postmodernisme (de term maniërisme is mij ook best), want Brakman is wel een van de meest duidelijke voorbeelden van een auteur die niet meer gelooft in literaire orginaliteit en, wat belangrijker is, in de illusie van een realistisch vernaai. Ernst van Alphen, die deze stelling bij diverse gelegenheden heeft verwoord, gaf onlangs in zijn proefschrift *Bij wijze van lezen* enkele voor beelden van de manier waarop Brakman met ontleningen te werk gaat.

Ik wil zelf in dit verband terugkomen op een roman van Brakman die ik bij een vorige gelegenheid heb aangestipt (BZZLLETIN 142): *De bekentenis van de heer K* (1985). Dit omdat de manier waarop Brakman met Kafka is omgesprongen in intensiteit en thematiek het meest met zijn Belloc-project is te vergelijken.

Het boek van Kafka dat Brakman herschrijft is *Der Prozes*. Hij laat Josef K. aan het mes ontsnappen, zodat deze de gelegenheid krijgt om zijn levensverhaal te vertellen. Dit in de ik-vorm, in tegenstelling tot Kafka's origineel. Josef K. slaat aan het bekennen en wel zodanig dat de autoriteiten er danig mee in hun maag komen te zitten. Brakman heeft de wereld van Kafka's roman stevig door elkaar gegooid. Hospita mevrouw Grubach is getransformeerd tot een moederlijke advocate die zich over Josef ontfermt en bankbeambte Rabensteiner komt regelmatig tevoorschijn in de gedaante van een arts. Ook hier weer een stoelendans.

Het meest treffend is de verandering van Tintorelli, bij Kafka een kunstschilder met connecties binnen het gerecht. Brakman maakt van hem de *toneelspeler* Tintorelli. Uiteraard: alles is onecht, alles is theater, net als in *Heer op kamer*. De toneelspeler houdt bij Brakman een cruciale dialoog waarin hij de jonge K. prijst voor de talentvolle manier waarop deze knielt: ‘alles is tot in de puntjes in orde en ziet werkelijk scheel van onechtheid.’ Een passage die niet alleen een voorafschaduwing is van *Heer op kamer*, maar ook van *De graaf van Den Haag* (1986), waar een ober een mooi verhaal over de motoriek van het dienen houdt.

Franz Kafka is overigens niet de enige auteur van wie Brakman materiaal in *De bekentenis* heeft verwerkt. Zo is

er een fraaie echo uit *Der Golem* van Gustav Meyrink. De golem die altijd rondwaart in het oude Praag (zoals Jack the Ripper in het oude Londen). Daarnaast zien we associaties met Slauerhoff, A. Roland Holst en F. Bordewijk. En deze laatste auteur moeten we weer betrekken bij *Heer op kamer*.

Brakman en Bordewijk

Als haar huurder verdwenen is laat Brakman zijn hospita namelijk beseffen ‘dat de wereld nooit meer zou zijn die hij geweest was’. Dat is toch wel heel sterk Bordewijk. ‘Laat ons Jack the Ripper erkennen als de laatste drager der Romantiek,’ zo besluit deze schrijver zijn *Marion Quinn* (1923). The Ripper past volgens Bordewijk niet meer in ons nuchtere tijdperk, deze ‘fantastische mens, de prediker van het evangelie der ontaarding, die gelijk een apocalyptische ruiter, heenreed door wet en moraal, en heen sprong over de valkuilen hem door zijn belagers gelegd.’ Het is bij deze opvatting dat Brakman zich aansluit, zoals we hierboven al hebben gezien. Bordewijk was eveneens aan het fin-de-siècle gehecht en in het bijzonder aan het mistige Londen uit die tijd. Dat zien we niet alleen aan de fantastische vertellingen uit het begin van zijn literaire carrière - na de Tweede Wereldoorlog publiceerde Bordewijk bijvoorbeeld een viertal Sherlock Holmes-pastiches. Er zijn trouwens nog meer punten van overeenkomst tussen *Heer op kamer* en *Marion Quinn*. Ook Bordewijk bekijkt the Ripper niet direct, maar uit het perspectief van een huisgenoot: een jongen die door the Ripper - ‘de man met het groene gezicht’ - wordt opgevoed tot verdorvenheden. In Brakmans taalgebruik zijn eveneens echo's van zijn voorganger te bespeuren. Wanneer Bordewijk bijvoorbeeld serieus in *Karakter* speekt over de ‘vluchtende schedels’ van de werkende klasse, is dat precies het type observaties dat Brakman zich - in ironische zin - heeft eigen gemaakt voor zijn beschrijving van bijvoorbeeld het dienen. Ik zou bijna vergeten te vermelden dat the Ripper in beide novellen in het niets verdwijnt. Bordewijk noch Brakman geven derhalve een oplossing van Het Raadsel. Die oplossing van het raadsel maakt de produkten die andere literaire auteurs aan the Ripper hebben gewijd, paradoxaal genoeg minder boeiend. Hoe aardig en hoe spannend die pogingen van bijvoorbeeld Robert Bloch ook zijn mogen, wat voor degelijk historisch onderzoek er soms aan ten grondslag ligt of door welke nobele idealen de auteurs ook werden gedreven als zij de corruptie in het Victoriaanse establishment aan de kaak stellen (zoals in een Sherlock Holmes-pastiche van Ellery Queen).

Wil een schrijver echt iets meer met de figuur van Jack the Ripper doen dan een spannende thriller schrijven, dan dient hij het in het midden te laten wie zich achter dit pseudoniem verborg. Daarom vooral zijn de verhalen van Belloc, Bordewijk en Brakman de moeite waard. Al betwijfel ik of dit bij Brakman op de juiste waarde wordt geschat.

De ontvangst van ‘Heer op kamer’

Ernst van Alphen stelt in de inleiding bij zijn dissertatie over de rol van de lezer bij Brakman, dat de reacties op de romans van deze auteur tweeslachtig van aard zijn. ‘Dit geldt met name voor zijn latere romans. Brakman wordt door sommigen gelauwerd en op een voetstuk geplaatst vanwege zijn “taalvirtuositeit” en gevoel voor humor.’ Anderen kijken volgens Van Alphen geïrriteerd op hem neer, omdat zijn romans kop noch staart hebben: ‘Deze tweespalt is niet alleen aanwezig tussen Brakman-critici onderling, maar ook in een en dezelfde criticus. Critici die zijn romans aanvankelijk hogelijk geprezen hebben, haken bij zijn nieuwste romans toch ook af omdat “onbegrijpelijkheid” de overhand gekregen zou hebben over humor en “barok taalgebruik”.’

Dat laatste kon ik mij indenken, paradoxaal genoeg omdat ik zelf exact een omgekeerde ontwikkeling heb doorgemaakt. Door de oude boeken kon ik nauwelijks heenkomen. Pas *Glubkes oordeel* (gekocht vanwege mijn Frankenstein-belangstelling voor het essay-gedeelte) vond ik aardig.

Ik meende wel dat Van Alphen enigszins overdreef, vooral overdreef om zijn onderzoek naar de rol van de lezer van forse argumenten te voorzien. Die tweespalt in één en dezelfde criticus, daarin geloofde ik niet. Echter, in de ontvangst van *Heer op kamer*, tot op dit moment, zijn een aantal argumenten in het voordeel van de jonge doctor te vinden.

J.F. Vogelaar - in De Groene, overigens naar aanleiding van *Leesclubje* - krijgt een ‘klompengevoel’ bij het lezen van Willem Brakman. Terwijl deze criticus een wat gecompliceerde tekst toch niet uit de weg pleegt te gaan. Tom van Deel steekt in Trouw, zoals bij elk nieuw boek van Brakman, de loftrompet. Beide uitingen van waardering verbazen mij niet. Maar Willem Kuipers, die een minstens even groot bewonderaar van de schrijvende arts uit Boekelo is en minstens even aanstekelijk over diens werk weet te berichten als Van Deel, meent in de Volkskrant opeens dat er geen eenheid in *Heer op kamer* zit. De lezer krijgt dit keer een anti-climax voorgeschoteld: hij blijft ‘onbevredigd achter. Hij ziet al die rimpelingen wel, maar heeft geen idee meer van de vijver.’

Ik kan me in die onvoorwaardelijke instemming van Tom van Deel niet voor honderd procent vinden, maar in de met veel positieve opmerkingen omklede afwijzing van Willem Kuipers evenmin.

Heer op kamer. Ik houd wel van de ironie. Net als van de grillige humor, de woordspelingen, de opzettelijke barbarismen en de barokke stijl. Boldero praat af en toe als een negentiende-eeuwse Koot: ‘Ik ben voornemens voorlopig hier te blijven, een en ander in verband met verplichtingen hier en daar.’

Het is weer Brakman zoals Brakman moet zijn, al had ik liever wat meer ‘Rond Dolend Kwaad’ in deze uithoek van zijn wereld zien rondwaren. Die wereld is een domein, waar geen onderscheid bestaat tussen de valse en de echte

romantiek, waar de historische Byron hand in hand kan wandelen met het fictieve monster van Frankenstein. In *Heer op kamer* doet alles toch te veel denken aan een wat obscure buurt in het Den Haag van Couperus.

Had Brakman maar wat meer aan de *Fantastische vertellingenvan* Bordewijk ontleend, was Brakmans Boldero maar een fractie meer ontaard en apocalyptisch, had hij maar iets minder op een overwerkte onderwijzer met constipatieproblemen geleken.

Blijft staan de manier waarop Brakman zo'n damesroman uit 1913 herschrijft. Het is enerverend om beide boeken naast elkaar te houden.

Joost Niemöller
Achterberg, een biografie

Wim Hazeu,
Achterberg, een biografie.
(Uitg. De Arbeiderspers) fl. 59,50

Na het lezen van de biografie van Wim Hazeu over Gerrit Achterberg kon ik niet aan de conclusie ontkomen: Achterberg was een klootzak. Nooit eerder kreeg ik door een biografie zo'n hekel aan iemand. Gerrit Achterberg die met een pistool op zak liep als hij bang was dat zijn vriendin op het punt stond een eind te maken aan een van zijn kant uit altijd gewelddadige relatie, maar die er zelf absoluut niet tegenop zag letterlijk iedereen te laten vallen die hij op dat moment niet meer nodig had, ook al had men hem zo in moeilijke tijden ondersteund en geholpen. En dat alles omwille van zijn dichtersschap, zijn roem.

Met een pistool liep Achterberg vaak op zak. Regelmatig, en er ook regelmatig mee dreigend, váár hij er zijn hospita (en minnares naast zijn verloofde) mee vermoorde, in het bijzijn van haar zestienjarige dochter die hij niet voor de eerste keer probeerde aan te randen. Maar ook nog veertien jaar erna tijdens een van de vele keren waarop hij in verregaande staat van dronkenschap verkeerde. Het is echt niet overdreven zo'n iemand als een psychopaat aan te merken. Hij leed aan een ziekte waarvoor hij terecht onder tbr werd gesteld, een ziekte waarvan je iemand kan proberen te genezen, die hem gevaarlijk maakt maar nog niet per definitie onsympathiek.

Een hekel aan de man kreeg ik eerder door zijn buitenproportionele egocentrisme en door het gemakzuchtig afschuiven van zijn schuldgevoel, onder het mom dat het uiteindelijk toch niet om het leven zelf ging maar om de po - zie. Het was een zeldzaam moment van zelfinzicht dat Achterberg in een brief schreef: 'Schuld is niet te dragen, wel "martelaarschap".' Achterberg heeft zijn uiterste best gedaan, - en een selecte vriendenkring van genomineerde literatoren stond hem daarbij terzijde - de mythe van dat martelaarschap uit te bouwen. Want het beeld dat naar buiten toe gebracht moest worden mocht natuurlijk niet het beeld zijn van een narcistische, agressieve gek, maar van een gekweld dichter. De Operatie Zwijgen, zoals Hazeu dat noemt, werd jarenlang gevoerd en heeft nog steeds aanhangers. In het boek van

Hazeu valt goed te lezen hoe er binnen besloten kring gelobbyd werd opdat er maar in geen enkele publikatie over Achterberg verwezen zou worden naar ‘de gebeurtenissen van 1937’. Kritieken over Achterberg werden soms zelfs eerst naar Achterberg zelf ter beoordeling gezonden!

Een medestander van deze Operatie Zwijgen is zeker A. Middeldorp waarvan in 1985 een helder boek verscheen, *De wereld van Gerrit Achterberg*, met een wel opvallend bekrompen hoofdstuk over de toen al op handen zijnde biografie van Hazeu. (Wim Hazeu is in totaal 25 jaar met dit boek bezig geweest.) Middeldorp werpt het voor de hand liggende argument op dat de gedichten van Achterberg heel goed te waarderen zijn zonder al die precieze biografische gegevens: een biografie staat dus kennelijk voor Middeldorp in het teken van het begrijpen van de teksten van Achterberg. Dat is natuurlijk volstrekte onzin. Je kunt een biografie lezen uit nieuwsgierigheid naar de mens achter de dichter (wat voor Middeldorp gelijk staat aan sensatiezucht maar toch heus wel diepere vormen kan aannemen), je kunt je een tijdsbeeld willen vormen en je kunt bijvoorbeeld iets willen weten over de verhouding literatuur-werkelijkheid bij Achterberg zonder dat hierbij mu speciaal de interpretatie van de gedichten zelf in het geding is.

Dat je die gedichten overigens anders kunt gaan interpreteren met de kennis van de biografie in het achterhoofd is duidelijk. Maar dat hoeft toch echt niet persé in de zin zoals Middeldorp zich dat voorstelt; Dat de op het verkeerde spoor gebrachte biografielezer voor iedere ‘ik’ en ‘gij’ in de gedichten meteen concrete personen gaat voorstellen. Alsof ook niet de meest gemiddelde po - zieliefhebber iets begrepen zou hebben over symbolen en metaforen! En trouwens: dat maakt die dan zelf wel uit!

De ‘vergeestelijkte’ poëzie van Achterberg brengt je overigens in de meeste gevallen snel af van dergelijke plat autobiografische interpretaties. Ook Hazeu maakt niet de ‘fout’ bij iedere ‘ik’ alleen te denken aan Achterberg zelf en bij iedere ‘Gij’ of ‘U’ aan de vrouw die hij vermoord heeft. Het precies tegenovergestelde voorstel van de irritant schoolmeesterige Middeldorp dat de ‘ik’ per definitie niet als ‘Gerrit Achterberg’ gelezen mag worden is overigens ook volstrekt belachelijk, met name als het gaat over uitgesproken autobiografische bundels als *Blauwzuur* en *Hoonte*.

Om dan nog een draai aan zijn betoog te geven maakt Middeldorp een onderscheid tussen een ‘algemene’ biografie en een ‘particuliere’ biografie. Maar iedereen ziet toch zo wel in dat het geheel onduidelijk zal zijn waar de ene vorm begint en de andere ophoudt want Achterberg maakte al het algemene persoonlijk en al het persoonlijke algemeen. In de praktijk zal het eerder neerkomen op de tegenstelling tussen een ‘schijnheilige’ biografie, goedgekeurd door weduwe, vriendenen kenissen (hoe goed die mensen het ook met de overledene voor hadden en hoe integer op zich hun bedoelingen waren) en een ‘echte’ biografie.

Zo'n ‘echte’ biografie heeft Hazeu dus geschreven. En het is er een geworden die je in één (wel heel lange) adem uitleest. Het is zeker niet een biografie in de nu met name in Amerika heersende mode, waarbij de biograaf er vooral door geldzucht gedreven op uit lijkt de meest opzienbare schunnigheden over een beroemdheid (Picasso, Lennon, Presley) te spuien. Natuurlijk komt er in het verhaal van Hazeu soms een vertekening. Elke biografie is uiteindelijk een subjectieve kijk op een grote berg feiten. Zo schetst Hazeu de literaire vrienden van de dichter, als A. Marja en Bert Bakker heel teruggehouden, waardoor bijvoorbeeld de aandacht bij dronkemanspartijen wel erg op Achterberg komt te liggen. En er moet natuurlijk sprake zijn geweest van een interactie.

Zeker Bakker en Marja waren toch geen keurige heren!

Maar Hazeu heeft ook positieve kanten gevonden en daaraan besteedt hij zeker niet minder aandacht. Vanuit de inrichting waarin hij vastzat voerde Achterberg middels zijn gedichten een dappere strijd tegen de uitzichtloosheid. Hij bleef gedichten schrijven, denkend dat dit zijn uiteindelijke kans op de vrijheid zou zijn, want erkenning buiten de inrichting zou zijn positie ten opzichte van de psychiaters sterker maken. Zo gaf hij aan het zichzelf noodgedwongen opgelegde ‘martelaarschap’ een heroïsche inhoud.

Over die vrijheidsinstelling was hij de eerste jaren overigens wel erg hoopvol gestemd, wat ongetwijfeld samenhing met het feit dat hij niet tot zich door kon laten dringen wat hij eigenlijk, niet in metaforische, maar in reële zin, had aangericht. De confrontatie met zijn daad en daarmee ook zijn uiteindelijke genezing bleef uit en juist dankzij het ‘verliteraturen’ was hij daartoe in staat. Een dichter kan tenslotte nooit zomaar een moordenaar en een psychopaat wezen, moet Achterberg gedacht hebben: Een dichter heeft mythische trekken en wordt vanzelf van aardse schuld ontheven. Een gruwelijk misverstand natuurlijk.

Maar zijn dapperheid school erin dat hij in zijn gedichten zelf onverhuld rekenschap bleef afleggen van dit niet genezen zijn. Met name bij een bundel als *Blauwzuur* hoeft daarover geen twijfel te bestaan. Wat betreft de literatuur deed Achterberg geen concessies naar de psychiaters toe die zijn werk lazen en het werk bleek dan ook telkens een belangrijke overweging om de tbr weer met een jaar of twee jaarte verlengen. Maar op de lange duur was juist de fascinerende kwaliteit van zijn

gedichten een vrijbrief naar de maatschappij. Voor de kracht die hij daartoe ontwikkelde toont Hazeu onverbloemd ontzag.

En natuurlijk: over de kwaliteit van zijn poëzie hoeft ook na het lezen van deze biografie niemand te gaan twijfelen.

Bert Bevers
Gedichten

Kringloop

bij avondval vermoed ik
uitgestorven kampen: het spit
wildloos, verwaaiende koude asch.

dan keert de jager huiswaarts
zonder buit. in zijn hoofd
dansen prooien en schreeuwen.

's nachts zijn dromen gevuld
met rakelingse speren
de driften in zichzelf gevlucht:
alles om te vergeten.
vergeefs pogen.

steeds maar weer

De stervende germanicus

bij de schilderijen van Nicolas Poussin en Heinrich Füger

omgeven door getrouwen
sterft germanicus. men rouwt
reeds voor de laatste adem
zijn huidig lichaam rust geeft.

nog even in het leven voelt hij
zich daarom eenzamer dan ooit:
als capreae in de zee.

hij denkt aan sperwers over velden
zijn ogen tekenen wegen in de lucht
die wij nooit volgen kunnen

Philip van der Eijk & Bert Toussaint

Gottfried Benn en de crisis van het moderne ik

In zijn autobiografische geschrift *Epilog und lyrisches Ich* (1928) schrijft Gottfried Benn (1886-1956) dat hij tijdens zijn verblijf in Brussel in de Eerste Wereldoorlog, waar hij als arts in een bordeel werkzaam was, de vervreemdende werkelijkheid ervaart van een leven in luxe, terwijl enkele kilometers verderop de soldaten in het oorlogsinferno bij duizenden sneuvelen. 'Ik leefde aan de rand waar het bestaan wegvalt en het ik begint.'[1.]

In het werk van de Duitse dichter en schrijver Benn zijn autobiografische ervaringen verschillende malen indringend vormgegeven. Zijn medische beroepspraktijk speelde daarin een grote rol. Benns eerste dichtbundel *Morgue* (191*2*), waarmee hij direct wereldberoemd werd, is een neerslag van zijn ervaringen in het anatomisch-pathologisch instituut in Berlijn, waar hij enkele jaren werkte. In snijdende, sarcastische bewoordingen geeft hij uiting aan zijn gevoelens van walging en cynisme bij het zien van de zieken, de vertrapten en de uitgerangeerden, waarmee hij in aanraking komt. Maar het werk is tevens een scherpe kritiek op de materialistische, Berlijnse samenleving, waar het leven tot zinloze lichamelijkheid is gereduceerd.

Wat Benn aan ellende en troosteloosheid in de microkosmos Berlijn meemaakt, registreert hij op grote schaal en in verhevigde mate tijdens de oorlogsjaren in Brussel. In de schizofrene realiteit, waarin hij terechtkomt ontstaat de Rönne-cyclus, een vijftal verhalen, waarin Benns alter ego, de arts Rönne, als hoofdpersoon optreedt.

In deze verhalen wordt Benn zich bewust van de existentiële crisis waarin hij zich bevindt. In *Gehirne* (1915) raakt de wetenschappelijk geschoolde, met klinische blik analyserende arts steeds meer vervreemd van de medische handelingen die hij moet verrichten. Hij veliest zijn identiteit en vlucht in vreemde, mythische visioenen, die als brokstukken, als stukjes van een puzzel, bij hem opkomen en te zamen een beeld vormen van een paradijselijke, natuurlijke oertoestand waarin de vervreemding tussen mens en werkelijkheid is opgeheven. In *Die Eroberung* (1915) probeert Rönne krampachtig greep te krijgen op een vijandelijke omgeving - waarschijnlijk Brussel -en contacten met de bewoners te leggen. Zijn wanhopige pogingen lopen uit op de pathetische uitroep: 'Neem mij op in de gemeenschap!'[2.]

Maar deze bewustzijnscrisis beleeft Benn niet alleen als een emotioneel persoonlijk drama. Hij ziet haar in de westerse cultuur als geheel. In een aantal theoretische beschouwingen over de structuur van de menselijke persoonlijkheid (en ook in het 'kentheoretisch drama' *Der Vermessungsdirigent*, 1919) schetst Benn in fysiologische termen de evolutie van het menselijk bewustzijn en maakt daarbij een onderscheid tussen 'das Hirn', de jongere delen van de hersens ('die Rinde' of de hersenschors) en 'das Gefühl', de oudere delen van het ik, gelokaliseed in de hersenstam. Vertegenwoordigt het eerste begrip het rationele, discursieve ('begriffliche') denken, het laatste is de zetel van het gevoel, de intuïtie en het onbewuste. Volgens Benn is de mens door de toenemende dominantie van het discursieve denken over het gevoel het contact met de werkelijkheid kwijtgeraakt, in een emotioneel vacuüm terecht gekomen en aan een proces van innerlijke desintegratie ten prooi gevallen. Dit proces - door Benn cultuurhistorisch gesitueerd in de achttiende en negentiende eeuw, met

Kant als grote boosdoener - en het scherpe bewustzijn ervan is de verwrongen en gespleten toestand van ‘het moderne ik’ die Benn in de hoofdpersonen van zijn novellen thematiseert.

Om het innerlijk beleven van de verloren eenheid uit te beelden maakt Benn gebruik van verschillende, typisch atavistische motieven en symbolen: de mythe (bij uitstek de expressievorm van de oudere bewustzijnslagen zoals Benns tijdgenoot Freud leerde); de idealisering van de klassieke oudheid; verheerlijking van het zuiden - met name het Middellandse-Zee-gebied -, domein van het gevoel, het moederlijke (Benn was van

gemengde afkomst), tegenover het cerebrale, vaderlijke noorden; en de vegetatieve symboliek, die de oerkrachten en de natuurlijk gevoelsrijkdom uitbeeldt. Het scheppen van deze mythische werkelijkheid in het literair kunstwerk zag Benn als hoogste opgave in het leven. Alleen een kunstenaar was, in Benns overtuiging, in staat de wereld door zijn artistieke schepping te interpreteren - een visie die vooral door Nietzsche geïnspireerd is.

Benn geeft zijn thematiek vorm in een uitermate onconventionele en barokke stijl waarin pathos en dramatiek de boventoon voeren en grammaticale en logische ordelijkheid dikwijls afwezig zijn. De veelvuldige wisseling van stemmingen en bewustzijnsniveaus brengt een mengeling teweeg van lyrische, essayistische en verhalende elementen, waardoor de teksten - door Benn parodiërend 'Novellen' genoemd - zich aan elke genrebepaling onttrekken.

Met name het vroege proza heeft een extatisch karakter en wordt gekenmerkt door heftige stemmingswisselingen en een sterk associatieve stijl. In het latere werk - zoals de *Roman des Phänotyp* (1949) en *Der Ptolemäer* (1949) - hebben de hoofdpersonen hun gespletenheid geaccepteerd en gecultiveerd in de enig denkbare vorm van een dubbelleven.

De twee vertaalde verhalen, 'Nocturno' (1913) en 'Heinrich Mann. Ein Untergang' (1913) zijn geschreven tussen de debuutbundel *Morgue* en de Rönne-cyclus. 'Nocturno' beschrijft het verlangen van de dichter naar een oermoeder, een broeierige hunkering naar het herstel van de verbondenheid die hij met haar voelt. Maar zij behoort een ander toe en de dichter kan alleen de band van haar herstellen door haar in lyrische beelden te herscheppen en haar beeld vervolgens aan de nacht te offeren. De bezwerende taal, waarin hij zijn ritueel volvoert, staat in groot contrast met de tragische, bijna pathetische beschrijving van zijn hevig verlangen in het eerste deel van het verhaal. In het verhaal lijkt er geen scheiding aanwijsbaar tussen werkelijke en fantasiewereld. Eerder lijkt er sprake van een versmelting van twee werelden, die vooral vorm krijgt in de metamorfose van de begeerde vrouw, een van de in het verhaal beschreven 'kennissen', tot een mythisch personage.

In 'Heinrich Mann. Ein Untergang' ziet de dichter de oude zekerheden wegvallen, 'de dingen begonnen te schuiven, werden verachtelijk en nauwelijks het aanzien waard' en hij wordt teruggeworpen op zichzelf. In een kwellende, moeizame, introspectieve zoektocht moest hij een innerlijke wereld opbouwen, die voor de ongeneeslijke, ziekelijke wereld immuun is. De dichter verlaat de noordelijke, ijzige, starre en levenloze omgeving waar hij vandaan komt en zwerft naar zuidelijke, Mediterrane streken, op zoek naar gevoelsgeladen, kleurrijke en lichte plaatsen, die echter slechts in zekere zin een vast geografisch domein vormen. Eerder lijken het symbolen van een ongrijpbare, moeilijk te identificeren 'Innenwelt' te zijn, dan werkelijk bestaande lokaties. Maar zou een denkbeeldig ballingsoord niet noodzakelijkerwijs iets ondefinieerbaars moeten hebben, omdat het daarin radicaal verschilt van de ordening van het dagelijks leven? Misschien keert de dichter daarom ook tenslotte naar huis om zijn zoeken naar een imaginair bestaansalternatief in zijn oude omgeving, maar los daarvan en los van sociale verbanden, voort te zetten.

Benns moeilijke, vaak raadselachtige stijl roept een wereld op van een innerlijk verscheurd auteur, die zich uit de angstaanjagende, van elke zin beroofde wereld terugtrok in geestelijke eenzaamheid. Daar etste hij zijn vreemde droombeelden, die

uit een ander bestaan schijnen te komen en die de lezer beurtelings fascineren en schokken, meeslepen en afstoten.

Bibliografische notitie:

‘Nocturnp’ en ‘Heinrich Mann. Ein Untergang’ werden in 1913 voor het eerst gepubliceerd in de expressionistische tijdschriften Der Sturm en Die Aktion. Voor deze vertaling is gebruik gemaakt van: Gottfried Benn, Gesammelte Werke in acht Bänden, Hrsg. von Dieter Wellershof, Limes Verlag, Wiesbaden 1958-1961.
Een goede inhoudelijke bespreking van Benns proza biedt Else Buddeberg, Gottfried Benn, J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1961. Een beknopte en overzichtelijke biografie is van Walter Lennig, Gottfried Benn, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1962.
Huub Beurskens maakte een vertaling van een aantal geselecteerde gedichten in Gottfried Benn, Bruggen slaan, Meulenhoff, Amsterdam 1978.
Autobiografische geschriften van Benn zijn in vertaling verschenen in Gottfried Benn, Dubbelleven (ingeleid door Klaus Siegel, vertaald door C. van Grafenberg), Arbeiderspers, Amsterdam 1986.
Een van de verhalen uit de Rönne-cyclus, ‘Die Insel’, is in vertaling opgenomen in de bundel Duitse expressionistische verhalen, geredigeerd door Klaus Siegel en verschenen bij Van Gennip, Amsterdam 1981. Een complete vertaling van de Rönne-cyclus wordt voorbereid door Klaus Siegel (uitg. Nota Bene, Amsterdam).

Eindnoten:

1. Epilog und lyrisches Ich, Gesammelte Werke IV, p.8.
2. Die Eroberung, Gesammelte Werke II, p. 21.

Gottfried Benn
Nocturno

Anni...

Toen ging hij naar kennissen. Een man en een vrouw, de man speelde. Zijn hoofd hing vanuit een oerwoud naar voren. Om zijn armen wonden zich vochtige ranken.

De vrouw lag voor hem. Ze had netten van blauwe moederlijkheid over haar ogen. Dat deed hem goed, hij die geen plaats had om zich te bergen. Toen bezag hij haar haar. Dat was vruchtbaar, zwaar, aan de liefde gehoorzaam. Een diadeem daarin zong rauw uit groene stenen: hoe zacht zijn de halzen van vrouwen!

Toen zag hij haar en haar man elkaar begeren en bevredigen, en hoe daarna de aarde tegen haar op groeide en haar tegen zich aan drukte, en droeg en de nacht die over haar daalde.

Toen doorstak hem zijn eenzaamheid. Toen deed een pijn hem ineenkrimpen. Toen voelde hij zijn lichaam verdord, tot ziekte toe geslagen, met een belachelijk grote wond. -

Nu voelde hij haar, sterker nog dan reeds de hele dag, en alles wat hij verloren had: heel de pijnlijke zoetheid van het moment dat zij naast hem gelopen had, de pronkende beweging van haar voorhoofd, haar haar - o, niet te denken aan dat haar! Zijn tanden klapten op elkaar. Hij zag dat haar zich voor een andere man openen. Die streelde erover. Dat was het nu. In Noord-Italië zou het zijn. Op de Borromeïsche Eilanden misschien. In een hotel: de deur naar het balkon stond open en liet de nacht naar binnen en de zee.

Hij hoorde een schreeuw. De hele aarde schreeuwde toen het dan gebeurde. Een gerochel was het, als uit een verre ondergang.

Toen stond hij op en ging weg. Er kwamen weinig mensen voorbij. Een jonge vrouw met oorbellen. Welwillendheid was het bevel dat van de donkerrode vorm van haar hoed uitging. Een groep jongemannen. Vrolijk, luidruchtig, met professionele aanblik, zij kenden nauwelijks mislukking. Ze lachten en waren weer weg.

Toen was hij in het bos. Nog eenmaal overviel het hem: te vluchten en op reis te gaan. Egypte lag nem na aan het hart. Azië lichtte op. Havens, meeuwen, bruine kotters waren daar; witte oleanders oevers vol.

Maar wat dan? zei hij tot zichzelf, wat dan? Overal zouden steden zijn waarin zij niet was. Men kon zeeën doorkruisen en toch bleef zij verloren. -

Toen ging hij verder.

Nu droeg hij haar voor het laatst door de avond, langs slapende wateren. Hij laafde haar lippen met de zoetheid van het heldere maanlicht. Hij gaf haar van de zachte welvingen der oeverwouden tegen de heldere nachthemel.

Dan stond hij stil. Ontkleedde zich. Was naakt. Nu schepte hij, de handen tot een holte gebogen, van diep beneden langs zijn lichaam naar boven tot over zijn voorhoofd, als tilde hij iets uit zichzelf naar boven: hoe lang al droeg hij haar nu als het liefste in zijn bloed; het mooiste dat in hem was; het verste, zachte, verborgene, broederlijke: zij. Dat hield hij nu in de hoogte. Bewoog zacht de handen. Strooide het in de nacht als stof, als geur, als een wolk.

Heel, heel zacht bewoog hij de handen. Met een laatste, snikkende tederheid. Met bijna gesloten ogen, als voelde hij hoe het van hem week.

Dan vonden en volbrachten de handen hun laatste werk. -

(vertaling: Philip van der Eijk)

Gottfried Benn
Heinrich Mann. Ein Untergang

Jaren waren het dat ik leefde, slechts in de echo van mijn geschreeuw, hongerend en op de klippen van het niets. Aan gene zijde van goed en kwaad - stupide scribentenwoorden. Aan gene zijde van kanker en syfilis en hartinfarct en verstikking. - Het hele huiveringwekkende leven van de goden was het, eer zij hun aarde schiepen.

Vroeger in mijn dorp werd ieder ding alleen met God of de dood verbonden en nooit met zijn aardsheid. De dingen stonden vast op hun plaats en reikten tot in het hart der aarde.

Tot mij de ziekte van inzicht trof: er gebeurt nergens iets; alles gebeurt enkel in mijn geest. De dingen gingen schuiven, werden verachtelijk en nauwelijks het aanzien waard. En zelfs de grote dingen: wie is God en wie is de dood? Kleinigheden. Wapendieren. Woorden uit mijn moeders mond.

Nu was er niets meer, dat mij droeg. Nu was boven alle diepte alleen mijn adem. Nu was Jij dood. Nu was alles dood: verlossing, offer en uitdoven. Tot ik de uitweg uit mijzelf vond: in nederzettingen van mijn bloed. Die moesten mijn thuis worden, troost, hemel, wraak, tweegesprek. -

En beeld voor beeld: elk was als de laatste ademtocht van iemand, wiens mond al onder de golven is. Ik stootte ze naar boven; ik reutelde ze tot aan hun bestaan. Het ging er helemaal niet om te schilderen. Het ging erom te leven. Iets zeer primitiefs was de kwestie. Iets als ademhaling. Ik zette streek naast streek en elk was als een schreeuw en mijn handen kwamen uit een afgrond. -

Toen er geen ontkomen meer aan was, hield ik zonder aarzeling op en ging.

Er was sneeuw gevallen. Er kwam vorst, streng, kompromisloos.

's Middags, toen de tocht begon, waren enkele dingen zwart: bossen, kraaien. Het struikgewas bij de greppels was bruin; de rest wit.

Boven alles rustte het licht: ingevroren, star, languit neergeworpen. Het wit, waarover ik viel, zag er vernietigend uit: niet aanraken, anders ontstaan wonden en schurft. Alles was ondubbelzinnig: heuvels, rivieren, dorpen.

En toen tegen de avond het fletse rood begon, zich zacht omhoog welfde en als uit de schil van vruchten offerde het zich weg over het hele land.

Tot de tijd kwam waarop dit begon: alle kleuren waren verrezen en keken de zon na. Maar daaronder breidde zich een witte vlakke laag uit: onmenselijk leeg en onmenselijk koud; daarin lag de aarde grauw en bitter. De raven in de beretakken behoorden ertoe en de wegen, die snel opleefden en weer dichtgroeiden. Alles stond vernietigd op een oever, die onophoudelijk afhelde tot een dode ijzige rivier. En toen begon de nacht.

De volgende morgen was ik in Italië. Ik kende nauwelijks de stad, waarin hij woonde, maar ik wist de weg te vinden. Tenslotte kwam hij ook uit zijn huis.

Hij loenste niet en zijn hoofd was niet scheefgegroeid. Hij was geen wangedrocht. Ook rook ik niets aan zijn kleren, dat om hem opsteeg. En hij zei, dat hij niets wist van een gif, dat hij dagelijks tot zich nam.

Nee, dit alles was het niet.

De dingen kwamen op hem af zoals op alle anderen. In hem pas groeiden ze rondom.

In een onbestemde schemering, misschien achter zijn ogen.

Neen, hij is groot. Madonna's troosten hem. Hij heeft ergens een verborgen God.

Ook liep hij nonchalant, kalm en zonder frons door deze stad, kleurrijk uitgestrekt, door tuinen doorbroken, dicht bij de zee. -

Nu is reizen het devies. Hoe uitgestrekt bloeit het land. Hoe diep, boven bergen, is de morgen.

Hoe stormt het: steeds verder in het zuiden: van lippen over borsten in de schoot.

Hier zouden wonden kunnen openrijten. Hier zou bloed kunnen vloeien. Wanneer men hier altijd zou kunnen wonen - dan misschien. -

Ik zwerf rond. Ik snik over de dorpen. Langs thuislanden; langs slaap vol dromen; langs de terugkeer 's avonds; langs gezangen.

Iets huilt in mij. Ergens in mijn ziel. Een heet water. Er is geen rust. Het slaat heen en weer: thuis, thuis. -

Ik woon aan de rand van een vlakte. Ik heb een huis met een verdieping.

Mijn schrijftafel staat in een kamer met een enkel groot wit raam en zo is het land: zonder spel van bossen en verstoppen, op zee lijkend, grenzeloos.

Al het werk is gedaan.

Van allen is afscheid genomen.

Er zijn geen ouders meer, die arm zijn en hard moeten werken - maar de Borromeïsche Eilanden schemeren boven het viooltjeskleurige meer en daar is de Nijlmonding: met barken en licht, dat uit de woestijn komt.

Ik was een pooldier. Wit bloed. Noordelijker dan de rozenmeeuwen.

Nu ben ik de intocht, langs opeengepakte poorten, van een Bacchusfeest op een warme middag.

Nu sta ik als een knaap op een heuvel: naakt en tegen een zuil geleund en trek voort door het kalme land.

Geen armoede meer. Nee, geen armoede meer. Geen bezwijken. Geen jacht.

Ik sta in een werveling van geluk. In alle voren stroomt het. Uit wolkbreuken van vervulling.

Ik reis hem tegemoet als een fluitmelodie.

Ik daal op hem neer zoals bij de zee.

Licht, gestild hart. -

(vertaling: Bert Toussaint)

Ruud A.J. Kraaijeveld

Lezen voor de lijst II
Een reactie

illustratie: Fred Geven

Voor iemand die het lezen van hooggestemde literatuur zo belangrijk vindt, is Hans Neervoort een verbazend slechte en, naar ik vrees en zal aantonen, een kwaadwillige lezer.

Hij reageert in BZZLLETIN 159 op een artikel van mij in BZZLLETIN 155 over het lezen voor de lijst. In zijn reactie laat hij duidelijk blijken, het niet met mij eens te zijn. Dat is best, maar hij moet mij geen uitspraken in de schoenen schuiven die ik niet geschreven heb. Bovendien zal ik laten zien dat zijn standpunt funest is voor het literatuuronderwijs.

Neervoort meent dat ik ervóór zou zijn de leerlingen *alleen* jeugdboeken te laten lezen en dat er *alleen maar* naar ervaringen met het verhaal gevraagd zou moeten worden. Beide conclusies zijn onjuist.

Ik heb beweerd dat het verstandig zou zijn, gezien de belevingswereld van jongeren, *ook* jeugdboeken op de lijst toe te staan *naast* literatuur. Bovendien heb ik laten zien dat ik jeugdboeken op het oog heb die passen bij de leeftijd en de ervaringswereld van de leerling. Dat Neervoort aankomt met voorbeelden als *Pietje Bell* en *Kruimeltje* getuigt van kwaadwilligheid. Ik doel op een ander type jeugdboek, zoals duidelijk wordt voor wie een normale leesvaardigheid bezit. Ik zal nog maar enkele voorbeelden geven voor alle duidelijkheid: Miep Diekmann, *Marijn bij de lorredraaiers*, Guus Kuijer, *De zwarte stenen*, Imme Dros, *Lange maanden*, Selma Noort, *Meer dan een zwijgend schoolkind* of Alet Schouten, *De zeeridder*. Je kunt ook aan vertaalde jeugdboeken denken als: Cynthia Voight, *De hardloper*, Rhodi Jones, *Vals beschuldigd* of Hadley Irwin, *Abby*.

Neervoorts tweede conclusie, alleen maar vragen naar leeservaringen, laat opnieuw zien dat hij niet kan lezen, ondanks de indrukwekkende reeks schrijvers uit de wereldliteratuur die hij aan het eind van z'n artikel noemt (25% van zijn leerlingen doet wat minder potsierlijk door het dunne boekje *Het gevaar* van Jos Vandeloo te lezen: hoe hoogstaand literair!). Van die schrijvers zal Neervoort ook wel niets begrepen hebben; ik raad hem aan eerst eens te lezen wat hij ‘aan kan’: goede jeugboeken voor 15-plus bijvoorbeeld.

In mijn artikel toon ik uitvoerig aan dat de docent nu juist *niet* alleen maar moet vragen naar de mening van de leerling. Ik geef een voorbeeld waaruit blijkt dat die aanpak onverstandig en onjuist is en zeg dan: ‘De leerling moet steeds weer terug naar de tekst gebracht worden.’ Neervoort verdient een onvoldoende voor

leesvaardigheid én voor samenvatten (dat hij zijn leerlingen moet leren; daar zal wel niet veel van terecht komen).

Bij het type vragen dat ik voor ogen heb, gaat het, ik zeg het nog maar eens voor de minder intelligenten onder ons, om de tekst én om de leeservaring van de leerling, om de relatie van de leerling met de tekst. Elke uitspraak die de leerling doet, gaat over de tekst en *over de manier waarop* hij de tekst gelezen en ervaren heeft. Het is werkelijk kletskoek om hier over psychologie en dergelijke te gaan bazelen, zoals Neervoort doet. Maar ja, wie slecht leest, belandt uiteindelijk op de vreemdste paden.

De afwijzende reactie van Neervoort op mijn voorstel ook jeugdboeken toe te laten op de lijst, verwondert me niet. Bij lezingen en forumgesprekken heb ik gemerkt dat docenten Nederlands in eerste instantie vaak zo plegen te reageren. Pas bij nadere beschouwing en verdere toelichting ziet men in waarom mijn voorstel wel degelijk nut kan hebben. Het doet van mijn artikel was ook een hernieuwde discussie over de lijst in het openbaar in gang te zetten.

Bij die discussie gaat het mij erom te laten zien op grond van praktijkervaringen dat

literatuur voor veel leerlingen te hoog gegrepen is, dat literatuur nogal ver afstaat van de belevingswereld van de leerling, dat boeken waarvan je weinig of niets begrijpt onmogelijk bij kunnen dragen tot je vorming én dat het verplicht consumeren van literatuur die de leerling niet aan kan, het plezier in lezen zodanig kan vergallen dat hij voorgoed van het lezen afgebracht wordt. Met andere woorden: het lezen voor de lijst kan precies haaks staan op wat je ermee wilt bereiken. Op deze punten gaat Neervoort onvoldoende in. Hij suggereert feitelijk alleen dat hij jeugdliteratuur niet genoeg niveau vindt hebben. Hij vindt jeugdliteratuur gewoon te min.

Dat er over jeugdliteratuur nogal minachtend gedaan wordt is niets nieuws, maar over de negatieve reactie van Neervoort op de lezergerichte aanpak verbaas ik mij echt. Juist de tekstgerichte aanpak die Neervoort kennelijk voorstaat, gecombineerd met het hele instrumentarium uit de merlinistische school (door Drop in de scholen geïntroduceerd), doet vaak de aversie tegen het lezen ontstaan: precies dat wat een leraar gewoonlijk niet wil. Neervoorts aanpak is meestal funest als je wilt dat leerlingen enig plezier in lezen krijgen en houden.

Zo te zien heeft Neervoort de ontwikkelingen in de vakdidactiek niet erg bijgehouden; zeker te druk met Dante en Dostojevski lezen die intelligente leerlingen op hun literatuurlijst hadden gezet. En als je laat blijken zo slecht te kunnen lezen als Neervoort, kosten de groten uit de wereldliteratuur inderdaad zoveel tijd dat je aan iets anders niet meer toekomt.

illustratie: Fred Geven

Over leesplezier hoor je Neervoort trouwens nergens. Als hij over leerlingen schrijft, gaat het over gemakzucht, desinteresse, gebrek aan intelligentie en luiheid. Dat ervaar ik veel minder: een groot deel van de leerlingen is best bereid om te lezen, heeft er zelfs plezier in, mits ze de boeken maar aan kunnen. Daarom pleit ik ook voor een groter aandeel van de jeugdliteratuur. Neervoort heeft er ook geen moeite mee te constateren dat lezen voor de lijst ‘niet altijd/meestal niet leuk’ is. Ik probeer die ervaring tegen te gaan. Mijn benadering van de leerling en het lezen voor de lijst is totaal anders: ik probeer het zo aan te pakken dat mijn leerlingen lezen, dat ze het leuk vinden, dat ze het gevoel hebben nuttig bezig te zijn en dat ze in hun verdere leven regelmatig naar boeken grijpen. Als je op school ervaren hebt dat lezen meestal niet leuk is, zoals Neervoort vaststelt, ben je volgens mij totaal verkeerd bezig.

Je kunt wel zeggen, zoals Neervoort doet, dat de leerlingen die het niveau van de literatuur niet aankunnen, niet in het onderwijstype thuishoren. Maar dat is al te gemakkelijk geredeneerd. Ze zitten er namelijk en ze zullen in steeds grotere getale aanwezig zijn: dat heeft met het ‘gevecht om de leerling’ te maken dat zich op de

scholen afspeelt. Daardoor zitten er meer en meer leerlingen, vooral op het mavo en havo, die er niet echt thuishoren. Die ontwikkeling lijkt me moeilijk te keren. Met die realiteit heb je te maken, of dat nu plezierig is of niet.

Daarom is het niet realistisch van Neervoort om het harde selectiecriterium (‘ze horen er niet thuis’) als argument te gebruiken. Vanuit zijn positie als vwo-docent is dat nog betrekkelijk gemakkelijk te realiseren, maar voor de havo- of mavo-leraar gaat dat niet op. Als je wel blijft eisen dat de leerlingen in *die* scholen uitsluitend literatuur lezen die ze vaak niet aankunnen, dan levert je onderwijs anti-lezers op, zoals ik in mijn artikel betoogde. Dat houd ik onverkort staande, temeer daar *goedwillende* leerlingen door Neervoorts standpunt tot anti-lezers gemaakt worden.

Neervoort zegt dat je een anti-lezer nooit tot lezer kunt maken. Dat mag waar zijn, maar het erge van zijn standpunt is, dat je een *grote groep* leerlingen die je *wel* zou kunnen bereiken met jeugdliteratuur de *verkeerde kant* opduwt door te eisen dat er literaire werken gelezen worden waarmee die groep niet uit de voeten kan. Je maakt zo de betrekkelijk kleine groep die in aanleg anti-lezer is, *veel groter*. Dat lijkt me niet het doel van het lezen voor de lijst. Daarom *lijkt* Neervoorts stellingname vóór de literatuur en tégen de jeugdliteratuur heel goed voor het lezen, maar in feite *verklein* je het aantal lezers. Je richt je op lezers die uit eigen beweging toch al lezen. De grootste groep leerlingen, nl. zij die een extra duwtje in de rug nodig hebben, laat Neervoort in de kou staan: zij krijgen helemaal geen vorming op leesgebied van hem mee. Want lezen wat je niet begrijpt, vormt je niet.

Zijn standpunt is dus uiterst elitair en a-sociaal. In plaats van grote groepen jonge mensen door stimuleren en jeugdboeken aanbieden aan het lezen te krijgen en te houden, richt Neervoort zich slechts op een elite van (hoog)begaafden en geïnteresseerden. Het lijkt me ook om die reden verwerpelijk wat hij te berde brengt.

Wie juist grote groepen aan het lezen kan krijgen met jeugdliteratuur, kan vanuit die situatie proberen jongeren een stapje verder te brengen en ze aan de literatuur krijgen. Is dit optimistisch of idealistisch gedacht? Misschien, maar in de praktijk kan zo'n aanpak meer opleveren dan het elitaire uitgangspunt van Neervoort die vindt dat een leerling te gemakzuchtig, te lui of te stom is als hij de meeste literaire boeken niet aan kan.

Nico Scheepmaker en Tim Krabbé
Droit de réponse

Nico Scheepmaker

Tim, ik heb tot mijn genoegen gelezen dat je na een korte carrière als acteur in het TV-programma *Hadimassa* en een veel langere carrière als schrijver van verfilmde romans en verhalen nu ook zelf, in hoogsteigen persoon, op het toneel zal worden opgevoerd. Door een ander. Je bent natuurlijk de eerste niet, vele anderen zijn je voorgegaan, ik denk even aan Danton, Sarah Bernhardt, Nixon, Stalin, Prokovjev, Sjostakovitsj, Oppenheimer en recentelijk Jules Croiset en Gerrit Achterberg. Maar je bent wel de eerste uit mijn eigen vrienden- en kennissenkring die ik straks door een ander in levenden lijve ten tonele gevoerd zal kunnen zien.

Ik ga zeker kijken.

Of is het alweer voorbij?

Eigenlijk weet ik niet of je het wel leuk vindt dat het gebeurt, zomin als ik dat weet van Theo van Gogh en Boudewijn Büch en Jac. Heyer en wie zat er ook alweer nog meer in dat VPRO-radioforum waarin jullie tegen de Gerardjan Rijnders-voorstelling *Bakeliet* tekeer gingen, die Jac. Heyer juist zo mooi had gevonden. Maar ik vind het een mooi initiatief. Ik heb die uitzending toen gehoord (we luisterden er elke week naar, ik was het zelden eens met de oordelen van Theo en Boudewijn over de film of het toneelstuk of het boek dat jullie als onderwerp van gesprek hadden genomen, en vaker met het wat redelijker en normaler oordeel dat jij in de meeste gevallen had, dus ik heb nooit begrepen waarom de VPRO opeens met dat programma gestopt is), ik hoef de reconstructie van jullie gebekvecht dus eigenlijk niet nog een keer op het toneel te gaan zien, want dat was van zichzelf al volmaakt genoeg, maar ik juich wel toe dat het gebeurt.

Toen ik het las had ik wel een Aha- c.q. schon-dada-gewesen-Erlebnis, het was net alsof ik zelf al eens eerder iets dergelijks warm had aanbevolen, maar ik moest er even over nadenken voordat ik het weer wist: Adriaan van Dis tegen Willem Oltmans!! Dat was pas toneel! Adriaan was er indertijd allerminst gelukkig mee, hij had het idee dat hij die tweekamp verloren had en dat dat niet goed was voor de mensheid, en misschien ook wel niet voor zijn eigen imago, maar ik vond het van beide kanten de mooiste toneelvoorstelling die ik in jaren op TV gezien had en ik heb toen dan ook geschreven dat de uitgetypte weergave van hun wederzijds verontwaardigde gesprek een ideaal toneelstuk voor twee heren zou opleveren, waarvoor de schouwburgen alom in den lande zouden vollopen. Wie die Adriaan van Dis-uitzending gemist had kon zijn schade inhalen in de schouwburg, en wie haar wel had gezien zou het ongetwijfeld nog eens, gerecycled voor tweede gebruik, op die andere manier willen terugzien!

Je kunt natuurlijk stellen dat zoiets nooit herhaald kan worden, en zeker niet door twee acteurs die bij lange na niet de persoonlijkheid en de intelligentie van Adriaan van Dis en Willem Oltmans hebben, maar dat is nu juist het mooie van toneel. Goede acteurs kunnen, door andere accenten te leggen, met dezelfde tekst toch weer iets heel anders te voorschijn toveren, dat naast het oorspronkelijke rollenspel ook weer recht van bestaan krijgt. Ik weet niet of je naar Bush-Dukakis en daarna naar Quayle-Bentsen hebt gekeken, maar dat waren ook rollenspellen met een dramatische

ondertoon die zich heel goed met behoud van de tekst zouden lenen voor toneelstukken.

Ik had trouwens nog een tweede Aha-Erlebnis toen ik las dat ze jullie *Bakeliet*-discussie op het toneel wilden brengen. Het zal alweer zo'n twintig jaar geleden zijn dat in De Brakke Grond het ‘toneelstuk’ *Ganzenborden* werd opgevoerd. Een hybridisch conglomeraat van losse stukjes, fragmenten, spelletjes, gespeeld door Mariëlle Fiolet, Elsje Scherjon, Bram van der Vlugt, Lou Landré en Paul Brandenburg, met levende

pianomuziek van Louis Andriessen. Gezamenlijk geschreven en min of meer gezamenlijk geregisseerd door Krijn ter Braak, Wilbert Bank en Nico Scheepmaker, met een bijdrage van Lennart Nijgh. Elsje Scherjon ‘deed’ daarin bijvoorbeeld de kerstboodschap van koningin Juliana, met de letterlijke tekst, en na een week of twee hebben we toen nog een een bijdrage van Harry Mulisch, te weten het door de Israëlische geheime dienst onderschepte telefoongesprek tussen (als ik mij goed herinner) koning Hoessein en president Nasser ingevoegd. Er was wel enigszins gemanipuleerd met zowel de kerstboodschap als die letterlijk gepubliceerde tekst van dat Middenoostelijk telefoongesprek, maar toch heel weinig. En het werkte voortreffelijk op toneel, alle avonden uitverkochte zalen, gejuich na afloop, tot het na een maand abrupt van het repertoire werd afgevoerd omdat *Niet doen, Sneeuwwitje* van Anton Koolhaas moest worden hernomen in verband met een TV-opname. Dat was zo gepland, want bij Studio hadden ze nooit gedacht dat *Ganzenborden* een succes zou worden. Als dat niet gebeurd was zou *Ganzenborden* wekelijks geactualiseerd, net als *The Mousetrapin* Londen, nu zijn eenentwintigste jaar in De Brakke Grond zijn ingegaan...

Tim Krabbé

Ik ben niet ongevoelig voor roem, en dat kan ik makkelijk toegeven, want ik heb Jeroen en die kan ik toch niet inhalen. Een paar jaar geleden liep ik met een vriendin op de oude boekenmarkt op de Dam in Amsterdam, uitkijkend naar mijn eigen allereerste boek. Omdat ik het een beetje gênant vond om daar zelf naar te gaan vragen, liet ik dat haar doen.

‘Heeft u misschien boeken van Tim Krabbé?’ vroeg ze.

Boekverkoper: ‘Nooit van gehoord, is dat een broer van Jeroen Krabbé?’

Maar ook als Jeroen er niet was geweest zou ik het leuk hebben gevonden om bekend te zijn. Op dat verlangen naar roem, of het genieten van het bezit ervan, wordt veelal op een vanzelfsprekende manier neergekeken. Dat berust op een misverstand; de automatische aanname dat wie roem aangenaam vindt doet wat hij doet *om* beroemd te zijn. In het citatenboek vond ik deze van Kipling: ‘And no one shall work for money, and no one shall work for fame, But each for the joy of working.’

Dat zou ik nu echt een dom aforisme vinden, als het er een was (het zijn regels uit een gedicht). Het is namelijk waar, maar je zegt zoiets niet als je er niet iets *mee* wilt zeggen en het afkeurende vingertje is duidelijk geheven. *Natuurlijk* werk je, als je het je kunt permitteren, om de liefde voor het werk. Zonder gedachte aan geld of roem. Maar als het af is dan moet je proberen er zoveel mogelijk geld voor te krijgen. En, als je daar plezier in hebt, zoveel mogelijk roem. Dat doet geen van beide iets af aan de nobele motieven waarmee je werkte. Voor geld wordt dat ook wel erkend. Het is een vreemd soort omgekeerd Calvinisme dat dat voor roem niet zo is.

(Je weet toch wat de meest verkochte prentbriefkaart aller tijden is? Zes miljoen stuks, Donald McGill. Een nogal stijve jongeman met een boek in zijn hand en een wulpsig meisje zitten onder een boom.

Hij: ‘Doyou like Kipling?’

Zij: ‘I don't know, you naughty boy, I've never kippled!’

Ik heb eens een Nederlandse vertaling gezien met Ibsen. (Houdt u van Ibsen? - Nooit geïbst.))

Maar het is raar met roem. Zo zegt Nabokov ergens dat bij zich meer gevleid voelt wanneer er in een terloopse voetnoot naar hem verwezen wordt (‘zo zegt Nabokov ergens’) dat wanneer er een monografie aan hem wordt gewijd. *Mijn* liefste wens is het het antwoord op een quizvraag te zijn - en dat ze het dan weten.

Ik wil maar zeggen dat ik zeer gevleid was dat onze discussie op de planken werd gebracht. Maar of ‘Piere Bokma een ijzersterke Tim Krabbé neerzette’ weet ik niet, want ik ben er niet heengeweest. Ik was niet uitgenodigd. Er is mij zelfs niet om toestemming gevraagd. Die zou ik meteen, en graag, hebben gegeven, want te allen tijde zal ik medewerking geven om onze (Büchs, Van Goghs en mijn) ideeën over de charlatanerie van de Toneelgroep Amsterdam uit te dragen. Maar ik begreep natuurlijk heel

goed dat iets anders de bedoeling was; een soort jolige zelfbeschimping die het omgekeerde bedoelde: te laten zien wat een idioten wij waren. Het was ook maar een grapje geloof ik, een eenmalige opvoering ter gelegenheid van de uitreiking van een toneeljaarboek. Door Boudewijn Büch! Maar het is bevredigend dat wat wij toen zeiden kennelijk is aangekomen.

Het naspelen van bestaande teksten is inderdaad niet nieuw. Ik wijs je nog op het meesterlijke toneelstuk *Divonne-les-Bains* van Adriaan Venema dat te vinden is in Soma no. 9 van september 1970. En hier; want ik heb de verleiding niet kunnen weerstaan het bijna helemaal over te schrijven. Als excuus citeer ik jou (uit m'n hoofd): ‘Het is makkelijker om zelf iets te schrijven dan iets over te schrijven want dan hoef je niet steeds naast je te kijken.’

DIVONNE-LES-BAINS
Een-akter van ADRIAAN VENEMA

Op het toneel staat een verslaggever, zijn teksten spreekt hij hard en snel in een microfoon.

VERSLAGGEVER: En daar komt een kopgroepje van vier man de wielerbaan op, Merckx voorop. Merckx voorop met vlak achter hem de Italiaan Tosello en daar zien we ook onze Joop Zoetemelk, onze Joop Zoetemelk, die op een meter of vijf achter Merckx en Tosello binnenkomt met naast hem de Belg Pintens. (...) en terwijl we wachten op het peloton, dat straks binnen zal komen, zullen we proberen Joop te pakken te krijgen en daar komt Joop Zoetemelk al aan, dames en heren, onze Joop, moe en bezweet, maar glunderend...

Op het toneel verschijnt nu een wielrenner, zijn fiets aan de hand. De verlaggever loopt met de microfoon naar hem toe.

VERSLAGGEVER: Zo Joop, gefeliciteerd met je prachtige prestatie, je staat nu tweede in het algemeen klassement, maar dat zal je al weten en de luisteraars in Holland zullen nu wel graag willen horen, hoe het in deze etappe is gegaan, hoe je in de gaten kreeg dat Merckx wegsprong en hoe je je kans greep, Joop, hoe ging dat in zijn werk.

ZOETEMELK: Nou, ik zag Merckx wegspringen en die Italiaan en ik dacht: die komen straks wel terug en ik bleef rijden.

VERSLAGGEVER: Maar later sprong je weg uit dat peloton, dat was fantastisch, dat was fantastisch, Joop, en toen je wegsprong wat dacht je toen. In de microfoon jongen, dan kan iedereen je goed horen.

ZOETEMELK: Ik dacht toen: Merckx komt niet meer terug en ik ging achter hem aan.

VERSLAGGEVER: Ja, luisteraars, dat was fantastisch van Joop, zoals hij achter Merckx en de anderen aan ging en daardoor opklom in het algemene klassement. Dat was het verhaal van Joop Zoetemelk, dames en heren, Joop die omringd wordt door enthousiaste journalisten, Joop, wil je de groeten doen naar thuis of hebben ze thuis telefoon, dan kunnen we ze bellen.

ZOETEMELK: Ja, ze hebben telefoon.

VERSLAGGEVER: Hilversum, hoort u mij, Hilversum, we willen graag dat u het huis van Joop Zoetemelk belt, zodat Joop de groeten naar huis kan doen. Dames en heren, Joop zal zijn vader en moeder groeten vanuit Divonne-les-Bains, de techniek staat voor niets, hallo Hilversum, kunnen we het telefoonnummer doorgeven.

OMROEPER (off): Ja, zegt u maar.

VERSLAGGEVER: Dank u, Hilversum. Nu, Joop, zeg maar, wat is het nummer.

ZOETEMELK: 02147.

VERSLAGGEVER: Hilversum, hoort u mij. Het nummer is 021...

ZOETEMELK: 02147.

VERSLAGGEVER: 02147 en dan verder...

ZOETEMELK: 352.

VERSLAGGEVER: Hilversum, het abonneenummer is 352, hoort u mij, kunt u dit nummer draaien.

OMROEPER: Wij draaien dit nummer.

VERSLAGGEVER: Dank u wel Hilversum, we wachten op de verbinding. En Joop, terwijl we op de verbinding wachten, wil ik je nog wat vragen, straks komt je moeder aan de telefoon, de moderne techniek staat voor niets, maar nu moeten ze in Hilversum nog bellen, dus hebben wij tijd over om nog wat verder te praten over de succesvolle etappe van vandaag en we kunnen nog doorpraten totdat het telefoongesprek binnenkomt en heel Nederland kan horen hoe je moeder je zal feliciteren, want iedereen in Nederland is natuurlijk ontzettend blij met onze Joop Zoetemelk, het kleine manneke, dat dit jaar voor het eerst professional is en die al meteen achter de grote Merckx op de tweede plaats in het algemeen klassement komt, vertel eens Joop...

OMROEPER: Theo, Theo, hoor je ons.

VERSLAGGEVER: Hallo, Hilversum, hallo Hilversum, we horen u. Over.

OMROEPER: Hier komt het telefoongesprek.

VERSLAGGEVER: Dank u Hilversum. Joop, het telefoongesprek komt door. Hallo, ja, hallo.

VROUW (off): Ja, hallo, hallo.

VERSLAGGEVER: Met Koomen in de Tour de France, hoort u mij.

VROUW: Dag Joop.

VERSLAGGEVER: Nee, nee, mevrouw, uw zoon staat naast mij, ha, ha, ha, Joop je moeder aan de telefoon. Mevrouw, u sprak met Theo Koomen, hier is Joop.

VROUW: Dag Joop, wat gaat het fantastisch, hè.

ZOETEMELK: Ja, ja.

VROUW: We luisteren allemaal.

VERSLAGGEVER: U zit natuurlijk elke dag aan de radio om naar de prestaties van Joop te luisteren.

VROUW: Ja, mijnheer. Er staan hier drie radio's. Joopjongen, hier komt je vader ook nog. Dat Joop.

ZOETEMELK: Dag.

MAN (off): Joop, hier is je Vader.

ZOETEMELK: Nou, dag.

MAN: Het gaat prachtig, Joop, het gaat prachtig.

ZOETEMELK: Ja, ja.

MAN: We luisteren allemaal, Joop.

ZOETEMELK: Ja, ja.

VERSLAGGEVER: U kunt trots zijn op uw zoon, nietwaar. Iedereen is trots op hem. Nou, Joop, wil je misschien nog wat mensen de groeten doen.

MAN: Dag, Joop, het allerbeste.

ZOETEMELK: Ja, dag.

VERSLAGGEVER: Als je nog mensen wilt groeten, hier is de mikrofoon, heel Nederland luistert naar je.

ZOETEMELK: De groeten aan alle familieleden en kennissen, het gaat best hoor, dag.

VERSLAGGEVER: U hoort het dames en heren, het gaat goed met onze Joop Zoetemelk, die nu tweede is in het algemene klassement. Joop, jongen, vriendelijk bedankt dat je aan ons hebt willen vertellen hoe het allemaal is gegaan en we zullen in de verdere Tour nog wel veel van je horen.

ZOETEMELK: Dag, mijnheer Koomen.

Al achttien jaar ben ik jaloers dat ik dat stuk niet heb geschreven.

Peter Swart
Koerier van de tsaar

Als er al sprake is van een thriller-traditie in de Sovjet-Unie, dan heeft men er in ieder geval nooit over opgeschept in het buitenland. Edward Topoi en Fridikh Neznansky zijn Russen van geboorte, maar zij woonden hoog en droog in de Verenigde Staten toen hun boeken verschenen. Dit doet natuurlijk weinig af aan de kwaliteit van met name *Het Rode Plein- Het Bjelkin Manuscripten* solo-pogingen van Topoi vielen tegen - maar zegt wel iets over de emotionele geladenheid die onverbrekelijk met hun werk verbonden is. Als zij Russische mensen, lokaties of situaties beschrijven is dat altijd vanuit een ‘wij-zijn-de-dans-ontsprongen’-perspectief; zij zijn export-Russen.

Julian Semyonov kent dat sentiment niet: hij komt op de golven van de perestrojka naar zijn Westerse lezerspubliek toe. Het is alsof men ons wil voorhouden dat men wel schik heeft in een landgenoot die niet onkritisch tegenover het eigen systeem staat. Julian Semyonov werd in 1931 in Moskou geboren. Hij studeerde Perzische geschiedenis en politiek aan de Universiteit van Moskou. Na zijn studie werkte hij als wetenschappelijk medewerker en docent. Toen hij enige verhalen had gepubliceerd die in de smaak vielen keerde Semyonov de universiteit de rug toe en concentreerde hij zich op journalistiek werk en het schrijven van boeken. In 1965 verscheen zijn debuut: *Petrovka 38*, en dit boek bleek direct de klassieke doorbraak: Semyonov werd van de ene dag op de andere één van de populairste schrijvers van de Sovjet-Unie. Inmiddels heeft hij zo'n vijftig titels gepubliceerd - waarvan de meeste werden verfilmd - met een totale oplage van 35 miljoen exemplaren. In dit licht moet het bijschrift op de cover ‘Het Russische antwoord op LeCarré en Ludlum’ worden gezien. Van de beide Engelstalige auteurs is een select aantal titels in Rusland verkrijgbaar, en die verkopen ongeveer net zo goed. Jackie-Lourens-Koop is bij mijn weten de enige Nederlandse thriller-auteur die in het Russisch vertaald is, en 100.000 verkochte exemplaren is bepaald niet slecht.

Er is niet zo vreselijk veel bekend over de glasnost-ambassadeur Semyonov. Een paar highlights: de familie Semyonov draagt de sporen van de verschillende historische hervormingen in de Sovjet-Unie. Zijn grootvader werd onder Stalin vermoord, een oom gearresteerd en zijn vader verloor het lidmaatschap van de Communistische Partij. De vader van Semyonov was kolonel in het Rode Leger, en niet zonder verdiensten, maar werd gearresteerd in de onoverzichtelijke beginjaren '50. In zijn studietijd zou Semyonov maandelijks gratieverzoeken aan Stalin hebben gericht. Of de brieven ook inderdaad hun bestemming bereikten vertelt het verhaal niet, maar de weerspannige student werd wel van school verwijderd. Stalins dood voorkwam waarschijnlijk erger. Terwijl Semyonov in Rusland successen vierde met zijn boeken bleef hij ook journalistiek werk verrichten; hij heeft over de hele wereld gereisd en menig Westers politiek leider geïnterviewd. Wijlen Andropov was een vriend van hem en heeft hem naar verluid het idee voor ... *Aldus Persbureau TASS* aangereikt. Kennelijk is er nog plaats voor humor in de partij-top!

Semyonov was aanwezig bij de onderhandelingen over wapenbeheersing in Genève en is kind aan huis bij de KGB; hij wordt plagerig ‘de literaire arm van de KGB’ genoemd. Michael Gorbatsjov is een persoonlijke vriend en diens vrouw Raisa kan

hij rekenen tot zijn fans. Betekent dit alles dat deze superburger geen enkele hinder ondervindt van de legendarische censuur? Welnee! Zelfs zonen van kolonels en favorieten van topfunctionarissen - of juíst hen? - overkomt het dat zij boeken terugkrijgen waarin passages dienen te worden geschrapt of gewijzigd. De literaire censuur werkt getrapt, zo vertelde een Rus in een interview met een Engelse krant. Redacteuren van dagbladen, tijdschriften en uitgeverijen moeten manuscripten in eerste instantie beoordelen en vergezeld van hun commentaar doorzenden naar de officiële censuur. Op

deze wijze is de beslissingsverantwoordelijkheid als het ware uitbesteed: de arme drommels willen natuurlijk niemand tegen de haren instrijken en hebben dientengevolge ongetwijfeld al heel wat moois vermalen.

...*Aldus Persbureau TASS* was in Rusland een hit, er zijn zeven miljoen exemplaren van verkocht. Het werd vertaald in het Engels, en dat Engels weer in het Nederlands. Het verhaal speelt zich af rond het fictieve Afrikaanse staatje Nagonia, na de koloniale fase nu onder Russische protectie, maar zowel de Amerikanen (CIA) als de Chinezen zien daar graag snel veranderingen in komen.

Een veld van personages komt in het boek de verschillende landsbelangen kracht bijzetten. Voeg daarbij dat niemand a priori boven verdenking staat, en u zult begrijpen dat het lezen van dit boek niet louter verstrooiend werkt: wél opletten graag! Voorin een lijst met namen, achterin enig Russisch om onze algemene ontwikkeling spelenderwijs naar een hoger plan te tillen: ‘pirozjki’ zijn kleine vlees- of groentepasteitjes, en ‘soelgoeni’ is Georgische geitekaas.

George Griso is minister-president van Nagonia en hij wordt in het begin van het boek sprekend opgevoerd in een interview met speciale verslaggever Dmitri Stepanov. Hiermee zijn twee doelen gediend: het verhaal van Griso is zo ‘menselijk’ dat hij meteen op de sympathie van de lezers mag rekenen (zo iemand hoeft niet te worden afgezet) en Stepanov is kennelijk nog één van die zeldzame journalisten die alles wil verslaan zoals het zich aan hem voordoet. Goed, Griso vreest een staatsgreep van door CIA en Chinezen gesponsorde landgenoten onder leiding van rebellenleider Mario Ogano, die zich gesteund weet door een ploegje Duitse fascisten. Dat er iets broeit is zonneklaar, maar het zou prettig zijn een datum te kunnen verbinden aan het op handen zijnde spektakel. De KGB heeft in de persoon van Slavin haar beste troef naar voren geschoven, maar deze staat voor de ingewikkelde opgave een ‘mol’ (spion van vreemde mogendheid in eigen kamp) in Moskou te moeten ontmaskeren. Bij de tijdigheid daarvan staat of valt de hele toestand in Nagonia. Indien de CIA nauwkeurig op de hoogte blijft van de Russische strategieën moet men zich niet verbeelden in Nagonia voor verrassingen te kunnen zorgen. En dus wordt er veel gepraat, onderzocht en verdachtgemaakt. De beschrijvingen van informatie-overdracht-situaties van de Moskovische mol zijn prachtig getroffen: de schrijver heeft gevoel voor betekenisvolle details. De vraag die de lezer het hele boek lang in zijn ban moet houden is of het zal lukken de mol uit te schakelen vòòrdat het Uur U is aangebroken. In stukjes en beetjes komen we daar dichterbij. Ik weet niet

hoe Semyonovs andere boeken gestructureerd zijn, maar in ... *Aldus Persbureau TASS* heeft hij gekozen voor een opbouw in korte hoofdstukjes, telkens keurig met de plaats van handeling en de naam van het voornaamste personage erbij. Enerzijds draagt dit bij tot het opvoeren en in stand houden van de spanning, omdat elke vordering en communicatie-vorm zorgvuldig in volgorde in het boek is opgenomen. Anderzijds zal het hierdoor veel lezers moeite kosten alle verhaallijnen en subtiliteiten te blijven oppikken, eenvoudigweg omdat het er zoveel zijn. Het is alsof Semyonov met het minutieus weergeven van de contacten tussen de KGB (Centrale) en haar voornaamste veldwerker wil aangeven dat men in Moskou niet zomaar iets doet: reeksen telexen, brieven en rapporten flitsen langs met de suggestie van onfeilbaarheid, alsof men zich niet net zo gemakkelijk op dezelfde manier zou kunnen vergissen - heel erg grondig!

Er is in ...*Aldus Persbureau TASS* geen sprake van een zwart/wit beeld van Russen of Amerikanen, daar is Semyonov te intelligent voor. Wél valt op dat Russen zich zelden met elkaar verstaan zonder met zekere regelmaat terug te vallen op hun klassieken - Tsjechov, Toergenjev en Dostojevski zijn niet van de lucht - iets waar de Amerikanen veel minder last van hebben, maar misschien is het wel zo dat de cultuur voor hen een andere plaats inneemt.

Het is boeiend te zien hoe een Rus tegen het niet-Russische kapitalisme aankijkt. Hoe gewoon Semyonov ook over rijkdom probeert te doen, het cliché van doortrapte zakenlieden met zwembaden achter villa's en een diamanten ring aan iedere vinger wordt er in elk geval niet door van zijn voetstuk gestoten.

De Nederlandse vertaling bevat een aantal onbegrijpelijke ongelukjes, waar het Engels als het ware nog doorheen schijnt. Ik wil het bij één voorbeeld laten: ‘Kostantinov

had uitgerekend dat dit natuurlijker zou lijken dan zomaar een bezoek aan een winkel.' Overigens geen klachten.

... *Aldus Persbureau TASS* is een interessant boek, dat nieuwsgierig maakt naar andere titels van dezelfde auteur. Lezers die houden van schrijvers over de Oost-West controverse zoals LeCarré, Len Deighton of John Trenhaile krijgen de kans eens kennis te nemen van de Russische tegenpool. Ze zullen tot hun verbazing merken dat de 'Westerse' Russen niet wezenlijk verschillen van die van Semyonov, als beschrijft de laatste ze misschien met wat meer warmte.

Julian Semyonov, ... Aldus Persbureau TASS, uitgeverij Van Holkema & Warendorf, 344 blz., fl. 29,90

Graa Boomsma
Amerikaanse entourage, Europees hoofd

Graa Boomsma,
foto: Hans van den Boogaard

1.

Er staat geen televisie in het houten huis in een van de lommerrijke buitenwijken van het universiteitsstadje. Dat deel van de Verenigde Staten - de eeuwig terugkerende show van schijn en wezen - mist G. niet. Vanuit Amsterdam lijkt hij naar zichzelf te zijn toegereisd, zijn hoofd weer vast op zijn romp, ja, hij droomt zelfs weer over zijn kinderjaren: zijn jeugdvriendjes en de spelletje die ze deden (verstoppertje spelen op de hooizolder van een van de boerderijen op het dorp; vaak vond de zoeker hem niet, onzichtbare jongen met de geur van mest en kattepis in zijn gevoelige neus). Zijn verbeelding is zijn geheugen. Nu snuffelt hij als een hond de omgeving af. Kon hij maar, als een wasbeertje, een boom inklimmen en alles in één oogopslag overzien.

Het niet-stedelijke Amerika in een staat omgeven door meren die vele malen groter dan de Noordzee zijn, een kabbelende oase van rust, minder afleiding en fragmentatie, meer concentratie op de signalen uit zijn schedel en zijn neus. De oren gespitst, de ogen opengesperd.

Zijn romanproject staat in de steigers (G. laat zijn hoofdpersoon het hoogste vrijstaande gebouw ter wereld ingaan), maar nu zit hij even buiten op de veranda achter de kleine bungalow en leest in The New York Times van de vorige dag, vrijdag 23 september 1988. Een miniem drieregelig bericht op de voorpagina ontroert hem. Een idylle verovert op het aandacht eisende wereldnieuws: ‘Jewish women/girls remember to light Shabbat Candles 18 minutes before sunset. In NYC 6:32 P.M.’ Een bijna uit de actualiteit (een synagoge in Brooklyn in brand gestoken, burgemeester Koch die om een volksgericht roept) weggedrukte oproep om een, al door tallozen vergeten of verdrongen, ritueel in ere te houden. Zou het hem ook iets gedaan hebben als hij niet eerder die week in het Michigan Theatre aan East Liberty Street de stomme film *His People* van Edward Slomon had gezien? Onder de orgelklanken, *live*, kwamen beelden uit 1925 - het jaar waarin G.'s ouders werden geboren - bewogen tot leven: een joods gezin dat in de stadsjungle van New York de eindjes aan elkaar

probeert te knopen. Het opsteken van de kaarsen, elke vrijdagavond, door de Jiddische Memme, als een stukje van de stevige draad van Ariadne dat het gezin aan elkaar bindt in een vreemd land waar de dollar het belangrijkste bestanddeel van iemands identiteit lijkt uit te maken. Onmiddellijk ziet G. de gevouwen handen en de dichte en dan plotseling ten hemel opgeslagen ogen van de Memme voor zich als hij het Times-berichtje leest. Drie minieme regels, een oase van onverstoorbaarheid in een wereld die bekvecht en jongleert met feiten en mensen. G., pas op de HBS in een provinciestadje, houdt een spreekbeurt over de jodenvervolging in Nederland. Roerloos staat hij voor zijn medeleerlingen en vertelt over Westerbork, de deportaties, Aus der Fünten. Hij is de enige die Presser en De Jong heeft gelezen. G., bijna vijfentwintig jaar geleden, bevroren en bewogen voor een klas die het aanhoorde (een paar maanden later zagen ze onder schooltijd de Anne-Frankfilm: de mooiste beelden waren die waarin Anne schreef, in haar eigen kamer).

Nu pas, op die veranda, ziet hij de vier foto's op de voorpagina (eerst de door emoties opgeroepen beelden, dan de woorden): een uitbundig grijnzende George Bush omringd door vereerd lachende, besnorde en van onderkinnen voorziene politieagenten uit Boston; Michael Dukakis, die, ook in Boston, staande achter een microfoon naar een onzichtbaar publiek zwaait en zijn colbertjasje erbij heeft uitgetrokken (veiligheidsagenten dekken hem in de rug); twee Amerikaanse zwemsters, met badmutsen waarop de sterren en strepen van hun nationale driekleur prijken, in het Olympische Seoul, die elkaar in het water omhelzen; zeven op een rij staande Amerikaanse atleten die zullen deelnemen aan de Paralympische Spelen in Zuid-Korea en poseren met hun kunstbeen.

G. ziet in de vier foto's op de voorpagina een weerspiegeling van een samenleving waarin individualiteit en prestatiedrang olympische hoogten hebben bereikt. Samenleving. Schreef Albert Camus het niet al tientallen jaren geleden in een verhaal, gebundeld in *Koninkrijk en ballingschap*, denkt hij met zijn Europese hoofd in een Amerikaanse omgeving: solidair of solitair zijn. Samenleving. G. noteert dit alleen in zijn schrijfkamer zittend. Hij ziet de draad van Ariadne voor zich en stelt vast, niet eens tot zijn verbazing, dat hij kort achter elkaar iets over Anne Frank

heeft gelezen, van een Amerikaanse en een Nederlandse schrijver.

De drie bijna van de krantepagina gedrukte regeltjes dijen in zijn hersenpan uit.

2.

Harry Mulisch hield in april 1986 in Berlijn een lezing bij de opening van de tentoonstelling ‘Anne Frank in de wereld: 1929-1945’. Twee jaar geleden heeft G. de Engelse vertaling van die rede uit de New York Review of Books (17 juli 1986) geknipt. *De dood en de maagd*. M. spreekt over lezen en leven, literatuur en realiteit, waarheid en fictie, over lezen en literatuur. Literaire boeken leren ons niets over het leven in het algemeen, wel over onszelf. Anne Franks dagboek is een kunstwerk dat door het leven zelf is geschapen. Het is een gevonden voorwerp, in de woorden van M. Don Quichot of Madame Bovary hebben niet echt bestaan, Anne Frank wel.

M. onthult dat hij tot voor kort het dagboek niet had gelezen en dat hij Het Achterhuis aan de Prinsengracht pas onlangs heeft bezocht. Op een kille donderdagmiddag ging M. naar het museum aan de voet van de Westertoren en zag al van verre de toeristen, die, met jeugdige solidariteit, de plek des onheils fotografeerden: Japanners, Duitsers, Amerikanen. (G. fietst er wel eens langs en ziet dan het verleden op hun schouders drukken.) Hier was het gebeurd, niet op papier maar in werkelijkheid. Op de steile trap en in het kleine kamertje was het druk, als in de Bijenkorf. M. houdt zijn gehoor in Berlijn het volgende voor: ‘Door een raam kon ik de achterkant van het huis zien, op zo'n vijftien meter afstand, waar Descartes enkele jaren een veilig onderkomen had gevonden. Niemand anders was zich hiervan bewust en er waren geen toeristen die die plek bezochten.’

Paul Auster gaat in 1979 naar Amsterdam om de schilderijen van Vermeer, Van Gogh en Rembrandt te zien. Maar eenmaal aangekomen, gaat hij via omwegen naar een ander museum: Het Achterhuis. Hij staat in haar kamer en ziet de plaatjes van uitgedoofde Hollywood-sterren tegen de muur. Dan huilt hij, zoals M. huilde na de lezing van het dagboek. En op dat ogenblik, beseft A., is zijn Boek der Herinnering begonnen. ‘Vanuit het raam in die kamer, uitkijkend op de achtertuin, kan men de ramen zien aan de achterkant van het huis waar Descartes ooit woonde. Er zijn nu schommels in de tuin, er ligt speelgoed in het gras, mooie kleine bloemen. Toen hij die dag uit het raam keek, vroeg hij zich af of de kinderen van wie het speelgoed was, enig idee hadden van wat er vijfendertig jaar eerder was gebeurd op de plek waar hij nu stond. En als ze het wisten, hoe het zou zijn op te groeien in de schaduw van de kamer van Anne Frank.’ (*Het spinsel van de eenzaamheid)*

Twee schrijvers, die elkaar, over een oceaan van tijd, een hand geven, op papier. Porseleinen verdriet.

Er staat geen televisie in het houten huis, maar er zijn beelden te over. G. kijkt uit op gras en bomen. De staart van een eekhoorntje zwaait naar hem. Het is een dag later, zondag. Hij is een zondagskind met een obsessie voor verloren verleden, treurige en terreurrijke tijden. Op het Germanic Department van de universiteit waar hij een dag in de week werkt hoort hij veel Duits praten. Soms krijgt hij daar rillingen van,

stil en onzichtbaar. De geschiedenis klinkt in hem na, onhoorbaar, een beschroomde schaduw in G.'s schrijfkamer.

3.

De schrijver, Paul Auster in dit geval, wordt naar Amsterdam gelokt door Rembrandt en Titus. Hij is zelf pas vader geworden, zijn eigen vader zal een jaar later sterven.

A. is een vreemde eend in de hoofdstedelijke bijt. De grachtengordel omschrijft hij als concentrische cirkels. (G. heeft die eens met de jaarringen van een boom vergeleken). Hij is een wandelende jood, gevangen binnen de grachten. Zijn het de cirkels van de hel, vraagt hij zich af. Is de stad niet een model voor de onderwereld? A. schrijft, dat vroeger diagrammen van de hel als geheugensysteem werden aangewend. (G. denkt aan Borges, die blind in het literaire labyrint rondwaart en citaten in zijn donkere kamer ziet oplichten.) A. noemt zich een pelgrim, op zoek naar zijn eigen verleden.

De schrijver staat voor schilderijen en de tijd implodeert. Alles komt samen: Ariadnes draden, het begin en het eind van een cirkel. De tijd is circulair.

‘Weer werden zijn innerlijke roerselen uitgedrukt in de vorm van schilderijen: een emotionele stemming die een tastbare weergave vond in een kunstwerk, alsof de eenzaamheid van een ander eigenlijk de echo van zijn eigen eenzaamheid was.’ (*Het spinsel van de eenzaamheid*).

G. meent dit gevoel te herkennen. Werd hij niet immers als een katapult uit het heden weggeschoten toen hij in Madrid Goya's donkere schilderijen zag: zwevende figuren boven een stad op een rots, verwrongen en duistere gezichten in een kring, een hondekop ingeklemd tussen een zandkleurig en een modderkleurig vlak, een kannibalistische reus (Saturnus) die zijn eigen kind opvreet, een bok met bloemen rond zijn horens. Waar bevond hij zich toen? Buiten de tijdcirkel? Nee, in een ruimte binnen zijn schedel waar alles poreus was, zonder woorden. Zijn ogen als waakzame sluisdeuren. Die woordenloosheid was een bevrijdende vloed van stilte. Eindelijk los van die stroom, die maalstroom die maar al te vaak afweermiddel, ordeningsprincipe, pantser was. Ten langen leste gaf hij zijn ogen de *kost*. Hij werd gevoed.

Taalloos expressionisme.

Oud Amsterdam, Nieuw Amsterdam, New York. Beelden die elkaar raken in G.'s hoofd vol verleden, heden en toekomst. Binnen die Europese grachtengordel, associërende cirkel van tijd.

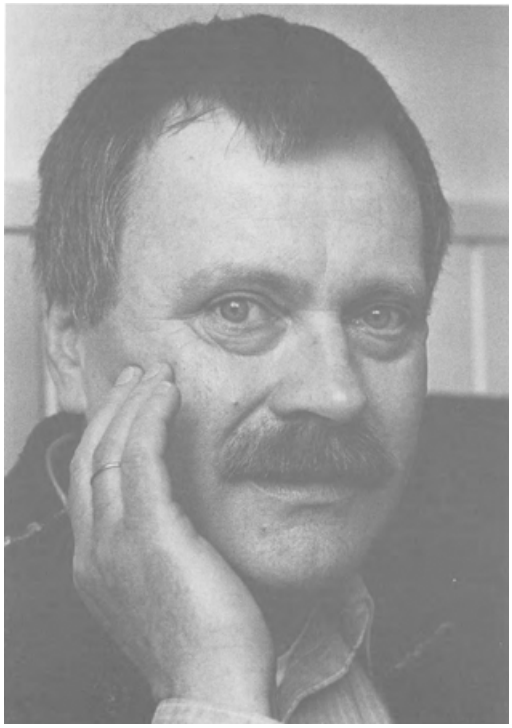
‘Schilderijen. Of de samenballing van tijd in beelden.’ (*Het spinsel van de eenzaamheid*)

[Nummer 161/162]

Net als voor het Annie M.G. Schmidt-nummer (september 1987) vond het Platform voor Kinder- en Jeugdliteratuur bij de redactie van BZZLLETIN een gewillig oor, toen het voorstelde een nummer samen te stellen rondom Willem Wilmink. Een auteur die herhaaldelijk heeft betoogd elk principieel onderscheid tussen literatuur voor kinderen en die voor volwassenen onzinnig en geforceerd te achten, omdat slechts vakmanschap en ontroering tellen.

De jury die hem in november 1988 de Theo Thijssenprijs (voorheen de Staatsprijs voor Kinder- en Jeugdliteratuur) toekende voor zijn complete oeuvre voor kinderen, prees in zijn werk juist het veelzijdige en grensoverschrijdende karakter. En ook in zijn proefschrift Het verraderlijke kind, over de interpretatie van enkele gedichten van de door hem zo bewonderde Hendrik de Vries, boog Wilmink zich over het al dan niet kinderlijke vertellersstandpunt in diens gedichten.

In dit nummer onthullen (literaire) vrienden, collega's en critici de wortels en veelzijdige kwaliteiten van Willem Wilmink: zanger, dichter, essayist, prozaïst, tekstschrijver, docent en neerlandicus. Dat leverde een al even veelzijdig beeld op van de kwaliteiten van deze hoogst eigenzinnige auteur. Zijn eerste contacten met de literatuur, zijn ervaringen als docent, zijn gedichten in Tirade, de ontwikkelingen in de na-oorlogse kinderpoëzie, Wilminks schriftelijke cursus dichten en een complete discografie vonden in dit nummer een plaats. Alsmede enkele ongepubliceerde teksten van Wilmink zelf. Wellicht dat het tekort van het oosten hiermee is hersteld.



Willem Wilmink, foto: Bert Nienhuis

Joke Linders en Toin Duijx
Moet je horen...
In gesprek met Willem Wilmink over literatuur, kinderen en Hendrik de Vries.

‘Literatuur onstaat pas wanneer taal niet alleen functioneert als middel, als boodschapper, maar zelf iets is. Als er meer bij komt kijken dan puur de letterlijke betekenis. Hoe moet ik dat nu uideggen? Bij het liedje *Mijn achterband is wel wat zacht, maar 't geeft niet lieve pop. Spring maar achterop, spring maar achterop* heeft de zanger geen fiets bij zich en toch zie je het voor je. Het is niet letterlijk bedoeld, het is verzonnen. Dat is fictie, dat is literair. En dat heeft alles te maken met kwesties van vorm, van spelen met taal of dubbelzinnigheden, van muzikaliteit en fantasie. Als je het over een fiets hebt terwijl je die helemaal niet bij je hebt.’

We zijn nog geen twee minuten op Wilminks keurig opgeruimde zolderkamer of we zitten al midden in een verhandeling over wat tot de literatuur gerekend kan worden en wat niet. Willem Wilmink berijdt zijn stokpaardje. Elke vorm van hiërarchie, van onderscheid tussen hoog en laag, tussen elitair en volks wijst hij af. Hij demonstreert zijn standpunt telkens met voorbeelden. Zijn brein is net een toverdoos waaruit hij op elk gewenst moment het juiste bewijsmateriaal te voorschijn weet te toveren.

‘Men is zich vaak niet bewust van de gewone, triviale zaken die in de literatuur verwerkt zijn. Nijhoffs beroemde gedicht “Ik ging naar Bommel om de brug te zien” bijvoorbeeld, dat is toch een gewone mededeling in de vorm van liedjes. Hij noemt een plaats en vertelt dat hij daar een vrouw ontmoet. Dat is het vertelprincipe van ballades.’

Volgens Wilmink is er sprake van literatuur als vormelementen zich samen met het fictionele tot een eenheid voegen. Maar het moet toch mogelijk zijn een onderscheid aan te brengen tussen beter en minder geslaagd, tussen hoog en laag, tussen mooi en matig? Ook Wilmink zal toch bepaalde gedichten van Hendrik de Vries mooier vinden, kwalitatief beter dan andere? Op grond waarvan komen zulke waardeoordelen dan tot stand? Hoe valt te verklaren dat Wilmink Hendrik de Vries en Herman Gorter meer waardeert dan bijvoorbeeld Gerrit Kouwenaar?

‘Dat weet ik niet precies. Het heeft ook te maken met de wijze waarop je dichters leert kennen. Met het hoe en wat van de ontmoeting. Op een gegeven ogenblik zijn er dichters als Herman Gorter, Hendrik de Vries of Shelley waar je nieuwsgierig naar bent en blijft. Misschien wel omdat er bij hen meer te vinden is dan bij anderen. Een kwantitatief onderscheid dus eigenlijk. Die bloemlezing van Komrij bijvoorbeeld, die vind ik wel heel goed, maar ik zou een andere maken, namelijk met meer gedichten van minder dichters. Wat je in de *Mei* van Gorter vindt, vind je wel bij anderen, maar bij Gorter vind je het meer. Elke bladzijde opnieuw. Hij heeft zoveel te bieden. Er zijn nu eenmaal ambachtslui die hun vak beter verstaan dan anderen. Niet dat er geen anderen zijn. Maar ik heb zo mijn voorkeuren. Er zijn

dichters waarvan ik denk: “daar wil ik alles van lezen wat 'ie geschreven heeft”. Ja, en waarom is dat nou, ik weet het niet, ik vind het moeilijk hoor.

't Heeft ook iets te maken met het tijdstip waarop je een dichter ontmoet. Met Lucebert bijvoorbeeld is de ontmoeting nooit tot stand gekomen, of in ieder geval te laat. Ik denk dat dat een kwestie is van niet in Amsterdam wonen of zo. Karel Eykman bijvoorbeeld las Remco Campert in een tijd dat ik Jan Campert las. Dat is een verschil. Lucebert heb ik gelezen toen ik nog geen achttien was, maar op de een of andere manier sloeg het toen niet aan bij mij. Ik zat niet in die sfeer en alles wat er om heen hing, met jazzmuziek en zo, heb ik pas veel later leren waarderen. In 1948 kreeg mijn vader van een tante de *Mei* cadeau, omdat hij toen 25 jaar op kantoor werkte. Ik las dat op jonge leeftijd toen ik elf, twaalf jaar was. In een tijd dat ik ook de sprookjes van Andersen las. Als je nu mijn puberteitsgedichten bekijkt, kan je zien dat ik onbeschaamd van Gorter gejat heb. Dat had je me toen niet moeten zeggen. Maar het is natuurlijk uitstekend om zo'n ambachtsman als leermeester te hebben.’

In ‘Mijn Broer’ heeft Wilmink beschreven hoe zijn ontmoeting met Hendrik de Vries tot stand is gekomen.

> Elf jaar was ik en ik had het gevoel dat ik de wereld zo'n beetje kende. Als enige van mijn school en als enige van mijn straat mocht ik naar het middelbaar onderwijs: het weerzinwekkende toelatingsexamen had dan wel een jaar van mijn leven verpest, maar klein gekregen had het me niet.
>
> En, daar, op die grote, lugubere school in neo-stijlen, vol fabrikanten- en dokterskinderen, bijeenkliekend in ondoordringbare groepen die zich gevormd hadden op elitaire scholen ver uit mijn buurt, daar op dat lyceum met elk uur weer een ander vreemde voor de klas die voorgoed een vreemde zou blijven, daar kende ik één lichtpunt. Dat was het vak Nederlands, van een man die zijn eerste jaar als docent beleefde en die wel net zo weinig op zijn gemak was als ik. De meisjes namen hem niet meer serieus vanaf de dag dat hij met een blauwe en een grijze sok op school was verschenen. De jongens hadden ook daarvoor al slecht naar hem geluisterd. Ik was de enige die hem meende te begrijpen toen hij een ballade van eigen maaksel voorlas waarin deze regels voor kwamen:
> Een moeder, een jongen, een vreemd verhaal.
> De haard zendt verslag uit, in raadseltaal.
> Hij stak niet onder stoelen of banken dat zijn dichtwerk duidelijk geïnspireerd was op Hendrik de Vries - en wie deze dichter niet mooi vond, kon volgens hem niet deugen, Luister:
> Hij leidde zijn zusje bij de hand
> Waar ze bloemen plukte aan de vijverkant
> Op de weg door dat woud, dat wilde woud,
> Dat wilde wilde woud.

‘Het retorische van dat *wilde, wilde* en de manier waarop die leraar voordroeg. Dat vond ik toen al erg mooi. De sprookjesatmosfeer eromheen. Maar mijn waardering had ook te maken met het feit dat

hij en ik alletwee buitenstaanders waren. Een heel complex van al dan niet toevallige factoren is bepalend voor je voorkeur, geloof ik. Natuurlijk zijn er dichters die door de mand vallen, net als vrienden in je persoonlijke leven, maar Hendrik de Vries ben ik altijd boeiend blijven vinden. Zelfs in zijn allerslechtste verzen zit nog kwaliteit. Hij weet lyriek en epiek met elkaar te verbinden. Zijn gedichten vertellen en zingen tegelijkertijd en dat weerspiegelt zich in het rijm. Dan gaat hij van gepaard rijm (vertellend rijm) naar een meer ingewikkeld rijm. Hij weet vorm en inhoud op elkaar af te stemmen.

Wat de inhoud betreft vind ik dat hij erin geslaagd is een bepaalde fase van de kindertijd gaaf te bewaren en weer te geven. Net als Milne. Trespassers W is daarvan een goed voorbeeld. Er heeft natuurlijk gestaan *Trespassers Will Be Prosecuted* maar dat bord is kapot en Piglet maakt daarvan *Trespassers William*, omdat hij aanneemt dat zijn grootvader daar heeft gewoond. Wat een kind niet weet of snapt, interpreteert het zelf wel.

Hendrik de Vries weet nog hoe een kind kan interpreteren. Een goed voorbeeld vind ik dat "pakhuis". (*Daar is dat oppakkershuis, o wee* in *Capricho's en rijmcritieken*) Een kind denkt dat is een huis dat je pakt en daar stoppen ze je in. Dat bezielde, dat originele, dat vind ik interessant. Misschien wel omdat, zoals Shelley zei, een kind nog geen onderscheid maakt tussen zichzelf en zijn omgeving.

Als kind kan je volledig in je omgeving opgaan. Iets volstrekt als nieuw ervaren zonder dat vorige ervaringen meetellen. Er zit in de kinderziel iets ongebrokens....Kinderen staan dichter bij het leven, en bij de dood. Wij verzekeren ons tegen de dood. Als volwassene sluiten we zoveel af. De angst voor verdwalen is zo iets. Voor een kind is dat existentieel, het heeft te maken met de zon en de maan. Ik weet nog hoe geschrokken ik was toen ik voor het eerst de maan en de zon tegelijk zag. Dag en nacht tegelijk. Dat is vreselijk beangstigend. Als volwassene heb je daar een verklaring voor.'

Het gevaar van een dergelijke visie is dat je kindren op een hoger plan plaatst dan volwassenen terwijl de wereld door volwassenen wordt beheerst. Het zijn de volwassenen die de regels stellen, nieuwe uitvindingen bedenken, interpretaties aandragen en medicijnen ontwikkelen, dankzij het feit dat zij hun rationele vermogens hanteren.

'Je hoeft de volwassene niet per se negatief te schilderen, maar het is toch belangrijk dat je het bezielde van de kinderwereld niet kwijt raakt. Ik heb de gevoelens en ideeën uit mijn kindertijd altijd belangrijk gevonden. Die moet je niet laten wegglijden.

Dat geldt ook voor religieuze gevoelens. Daar gaan volwassenen soms zo moeilijk mee om. Als ik zeg "ik voel erg voor het katholicisme" dan denken ze meteen dat je voor de paus bent. Tegen buren heb ik wel eens gezegd *ik heb God vroeger wel gekend, die woonde aan de Almelosestraat* en toen waren ze toch kwaad! Terwijl je zou verwachten dat mensen die zelf katholiek zijn, begrijpen wat je bedoelt met die mystieke ervaring, een ervaring van harmonie. Als kind was ik zeer katholiek al wist ik niets van de inhoud van de leer. Dat weten de meeste katholieken niet. Maar die mystieke ervaringen heb ik wel vaak beleefd. Daar verlang ik nog altijd naar, naar de schoonheid, de harmonie van het geloof. De hemel op aarde willen vestigen en

kathedralen bouwen. Dat is toch een prachtig ideaal. Dat zocht Gorter in het socialisme’

En hoe probeer jij de hemel op aarde te vestigen?

Niet meer rechtstreeks via het geloof. Maar in de poëzie kun je dat harmonieuze, dat pure en kinderlijke wel maken als het er niet is. Dan heb je een idylle. Dat vind ik zo slecht nog niet. Dat heeft een mens nodig.

Willem Wilmink 1966

Zie jij verschil tussen poëzie voor kinderen en die voor volwassenen? Heeft dat iets te maken met het bezielde denken van kinderen?

Dat onderscheid is moeilijk te definiëren. Er is met de poëzie voor kinderen iets interessants aan de hand. Trouwens met de kinderliteratuur in het algemeen. Er wordt zo zorgvuldig gewerkt, het peil is hoog. Men durft veel aan, veel onderwerpen, veel vormen. En dan is er nog een punt. De kinderschrijvers van nu trekken zich niets aan van de moderne romantheorie. Er wordt gewoon een verhaal verteld zonder al te veel ingewikkelde structuren. Ik hou van het recht toe recht aan vertellen zoals bij Coolen. Je moet ontroerd kunnen worden. Als er al een onderscheid is tussen literatuur voor kinderen en die voor volwassenen dan is dat de eenvoud. Je moet voor kinderen -en dat is een goede discipline- zo eenvoudig mogelijk formuleren. Je kunt wel lange zinnen maken maar geen volzinnen. Wel nevenschikkende zinnen. Je moet het kinderen niet te gemakkelijk maken, maar ze moeten het wel kunnen begrijpen. Dus moet je het genuanceerde en gecompliceerde zo eenvoudig mogelijk formuleren. Wat je te zeggen hebt, moet volstrekt duidelijk zijn in taal. Hendrik de Vries geeft daarvan het ene voorbeeld na het andere. Wat dat betreft is *Toovertuin* van Hendrik de Vries kinderpoëzie, terwijl zijn voor kinderen geschreven poëzie zeer matig is. Dan gaat ie hurken.

Waarom wilde je juist op Hendrik de Vries promoveren?

Gorter was vooral de dichter van mijn puberteit en Hendrik de Vries ken ik nu zolang dat bepaalde gedichten een meerwaarde hebben gekregen. Ik concentreer me

op zes gedichten maar ik betrek daar het hele werk bij. Aan die zes gedichten (blz.32-44) uit *Toovertuin* kan ik veel ophangen. Ze zijn zeer eenvoudig van taal. De zinsbouw is eenvoudig. Een gecompliceerde situatie in eenvoudige taal met eenvoudige woordkeus. Dat vind ik knap. Net als wiskundigen moeten dichters het gecompliceerde eenvoudig, elegant uitleggen.

Dat ambachtelijke sla je hoger aan dan werken met sterk visuele elementen met associaties en vrije rijmen, zoals Lucebert bijvoorbeeld?

Lucebert rijmde ook hoor, op een andere manier. Hij maakte meer sprongen in zijn beelden en associaties. Zelf heb ik het meest voor het oor geschreven en hij voor het oog. Mijn poèzie moet gebruikt kunnen worden voor cabaret en liedjes. Uit ervaring weet ik dat rijmloze verzen niet overkomen als je ze hoort. Dat je rekening moet houden met een bepaalde tijdsfactor. Als je leest is het ritme anders, kun je heen en weer gaan met je ogen, maar teksten die gezongen moeten worden die gaan in een rechte lijn door. En rijm is daarbij een onmisbare factor.

De waardering voor het ambachtelijke is toch vrij algemeen. En voor mij in het bijzonder geldt dat ik met die 26 letters de kost moet verdienen. Het ambachtelijke is de basis. Bepaalde dingen slaan niet aan juist omdat ze ambachtelijk niet goed zijn. Daarom moet je je het ambacht eigen maken door goede voorbeelden te lezen van mensen die het kunnen. Tsjechov, de late Carmiggelt, Elsschot, Gorter, Hendrik de Vries en soms toch weer Vondel.

In hoeverre zijn jouw poëtische opvattingen beïnvloed door je academische vorming?

De filologie heeft daar een grote stempel op gedrukt. Het bestuderen van oude teksten, de veranderingen van betekenissen en woordgebruik. Een mooi voorbeeld daarvan vind ik altijd de betekenis van het woord ‘enig’. Dij *Kees de Jongen* was dat een jongenswoord, in mijn jeugd een meisjeswoord. Dat is gek.

Hellinga wist veel over situaties in andere tijden waardoor je meer begreep van bepaalde woorden of uitdrukkingen. Hij leerde je echt grondig lezen.

Goede voorbeelden zijn belangrijk. Hoe meer je leest hoe wijder het scala is waarover je het wilt hebben. Het autobiografische materiaal raakt spoedig uitgeput als je niet ook elders inspiratie opdoet. Veel lezen. Misschien zijn er wel natuurtalenten die alles uit zichzelf halen, maar daar hoor ik niet bij. Sommige mensen belazeren de boel als ze zeggen dat ze alles van zichzelf hebben. Multatuli is daar een mooi voorbeeld van. Moet je eens opletten hoe zijn stijl beïnvloed is door de bijbel, door de filosofische boeken, door Job, Spreuken en Prediker. Misschien is de wijze waarop ik op school met de letterkunde geconfronteerd ben, van belang geweest. Dat ging chronologisch. Van de 19e eeuw behandelden we vooral die gezapige burgerlijkheid, de *Camera Obscura* van Beets. Daar zit weinig Sturm und Drang in. Dat vinden pubers niet bijster interessant. Nou, en toen kwamen de Tachtigers met Kloos en Perk. Dat vond ik schitterend. Dat zat boordevol emotie en het waren echt ambachtelijke sonnetten, met een streng metrum en rijm.

Hendrik de Vries is wel een 19de eeuwer, maar geen typische Tachtiger!

Nee, hij hoort meer bij de Engelse 19e eeuw. Daar weet hij veel meer van dan men denkt. Ook ik voel me enorm thuis bij Keats en Shelley, bij hun kindbeeld met name. Beide kiezen traditionele vormen en gaan daarmee tot het uiterste. Dat bewonder ik. Als je vormloos dicht, kun je geen overtredingen maken.

Waardeer je poëzie meer dan proza?

Nee, het is gewoon anders. Poèzie hoor je en proza zie je. Ook als je gedichten zit te lezen, moet er iets met je stembanden gebeuren, anders vind ik het niets, is het geen poëzie. Poëzie moet je horen.

En proza?

Korte verhalen vind ik erg leuk, iets wat je vaak kan lezen en herlezen. Bijvoorbeeld bladzijden uit Wolkers of Van het Reve. Als ik lees, luister ik. Je stem gaat vanzelf mee. Als ik lang lees, krijg ik keelpijn. Ik hou van een korte spanningsboog. Ook een lang gedicht als *Mei* is voor mij een verzameling kortere gedichten waar steeds regels wit tussen staan.

Eerder heb je weleens laten merken dat je een enorme waardering hebt voor de Rederijkers. Voor het werken met de regels die er zijn. Ook in je schriftelijke cursus dichten concentreer je je op de kenmerken van poëzie. Is er geen gevaar van uitholling bij zo'n canon van regels, domweg via het navolgen of toepassen van de regels?

Nee, je kunt het nooit omkeren. Schumann drukte verlangen uit door van de kwint niet naar de grondtoon terug te keren. Maar dat blijven hangen is niet voor iedere componist een garantie voor hetzelfde gevoel.

Kij, de Middeleeuwen hadden een heel eigen poëtisch arsenaal van dubbelzinnige betekenissen. Dat is overboord gezet door de Rederijkers. Ze gingen niet alleen maar ingewikkelder rijmschema's gebruiken, ze werden in bepaalde opzichten ook eenvoudiger en meer de chroniqueurs van het dagelijkse leven en dat maakt ze interessant. Dat verslaggevende, de communicatie over het dagelijkse leven, dat waardeer ik, want taal is een voertuig voor het overbrengen van gedachten en emoties.

Wat vind je van de Marginalen?

Daar heb ik nog nooit iets goeds van gelezen. Maar ik oordeel niet graag. Laat ze maar wat voortsukkelen. Ik hou van een positieve benadering. Ik wil het goede van poëzie laten zien. Ik heb een paar voorkeueren en dichters die ik mooi vind. Dat kan ik uitleggen. Waar ik een hekel aan heb, daar blijf ik een beetje van af. Misschien begrijp ik dat niet.

Je bent gaan publiceren in de Merlijn-tijd. Dat moet tamelijk lastig zijn geweest. Vanaf je pubertijd was je gewend je eigen emoties te betrekken bij wat je las. Dat was in de tijd van Merlijn bepaald niet bon ton. Je hebt toen al aandacht gevraagd voor het raadselachtige in poëzie en bepleit dat eigen interpretaties toegestaan moesten zijn. Was dat niet moeilijk?

Een gedicht interpreteren is te vergelijken met wat een dirigent doet. Je voert een muziekstuk uit zoals je het zelf het mooiste vindt. Ook bij gedichten gebruik je eigen kennis en ervaring, terwijl bepaalde interpretaties zijn uitgesloten. Vasalis schrijft ‘De bus rijdt als een kar door de nacht’. Als jij dan zegt ‘daar is een beschuitbus mee bedoeld’, dan zit je fout. De taal heeft objectieve elementen maar de uiteindelijke interpretatie die je kiest wordt bepaald door de subjectieve gevoelswereld.

Als je alleen naar het objectieve kijkt, verarm je de poëzie. Dan krijg je een grammaticales, over onderwerp en lijdend voorwerp. Dan blijven die zinnen als losse draden langs elkaar hangen. Maar het zoeken naar het verband tussen die zinnen, de betekenis ervan, naar de schoonheid of de emotie die verwoord is, dat heeft te maken met subjectieve elementen. En daar zou het onderwijs meer aandacht aan moeten schenken.

Op welke manier ga jij met een gedicht aan het werk?

Het begint met iets mooi vinden, omdat bepaalde regels van een gedicht me treffen. Later komen andere delen van het gedicht. Zoals Vasalis 'Ik droomde in de oorlog dat het oorlog was', dat vind ik aangrijpend. Dat maakt me nieuwsgierig naar de rest. En naar de mens achter dat gedicht. Dat is ook belangrijk hoor, dat je iemand aardig vindt.

Ook in mijn proefschrift of in de schriftelijke cursus kies ik bij voorkeur een paar regels of fragmenten uit. Op grond daarvan worden mensen nieuwsgierig en kunnen ze zelf verder gaan.

Is er in thematisch opzicht verschil tussen wat je aan kinderen kunt aanbieden en aan volwassenen?

Dat denk ik wel. Wat je kinderen aanbiedt is vooral datgene waar ze zelf nog niet over kunnen spreken. Vandaar dat je het in volwassen taal doet. Je moet nooit modewoorden gebruiken of kindertaal. Je moet het gewone, klassieke nederlands gebruiken. Dan kun je dingen zeggen die kinderen nog niet onder woorden kunnen brengen. Wat kinderen zelf schrijven, komt vaak niet over bij andere kinderen. Vandaar dat er een volwassen schrijver nodig is om wat kinderen meemaken onder woorden te brengen. De kinderwereld is niet gescheiden van de wereld van de volwassenen. Kinderliteratuur moet zo zijn dat volwassenen het kunnen waarderen, want kinderen leven in een volwassen wereld. Daarom zijn moeilijke woorden of zegswijzen eigenlijk aan te raden. De taal heeft nu eenmaal een figuurlijke laag. Daar moeten kinderen aan wennen. Er is wel een beperking: wat buiten het gezichtsveld van kinderen valt, valt buiten de kinderliteratuur. Dat is niet veel omdat kinderen samenleven met volwassenen. Het uitgangspunt blijft je eigen kindertijd of de ervaring van kinderen in je omgeving.

Het hele gesprek door heeft Wilmink ons vergast op een keur van citaten. Keats. Shakespeare, Shelley, Vondel, anonieme Middeleeuwse liedjes, Anthonis de Roovere, Perk, Kloos, Gorter, Leopold, Lucebert, Kopland, Vasalis, Annie Schmidt, Carmiggelt en tussendoor steeds weer Hendrik de Vries, liedjes uit eigen koker, van de Zangeres zonder naam, van Toon Hermans, moppen en anecdotes. Deze man moet over een geweldig geheugen beschikken.

'Ja, ik onthoud inderdaad veel. Hoe dat kan? Ik weet het niet precies. Ik kom uit een familie met een sterke verteltraditie. Mijn vader, mijn opa, een oom en een tante en de schoenmaker bij ons in de straat. Eindeloze spookverhalen. Er werd veel verteld en dus ook geluisterd! En denk eens aan de hele radio-cultuur van vroeger! Op zaterdagavond "Negen heit de klok", het politiek commentaar van Voskuil en het "Ave Verum" tot slot. Dat was het portie voor de zaterdagavond en daar werd echt naar geluisterd.'

De Theo Thijssenprijs is jou onder meer gegeven omdat je werk de grens tussen literatuur voor volwassenen en die voor kinderen overschrijdt. Ben je blij met dat aspect of had je liever waardering gekregen voor je werk als dichter?

Nee, veel poëzie in Nederland is leespoëzie, ik hou meer van hoorpoëzie. Die maak ik ook. Dus een poëzieprijs zou niet terecht zijn. Ik ben gelukkig met die

kwalificatie van het grensoverschrijdende. Dat zit ook in de boeken waar ik zelf van houd. Denk eens

aan de sprookjes van Grimm, of aan *Pinokkio* of *Robinson Crusoë.* Dat is inmiddels allemaal ingepikt door kinderen, maar lang niet altijd expliciet voor hen bedoeld. Die grensvervaging komt voort uit de verhaaltraditie zoals ik die als kind kende, en waar verhalen voor iedereen bestemd waren, voor groot en klein.

Ook in inhoudelijk opzicht dient literatuur grenzen te overschrijden. Kunst moet aansluiten op wat er leeft in de maatschappij, op de algemene gevoelens van de man in de straat. Die voortdurende benadrukking van de grote Kunst als iets wat buiten de mensen staat, dat is onzin. Kunst en literatuur moeten vertellen wat de mensen bezighoudt.

Kees Fens
Het Oosten komt altijd tekort

Dames en heren,

Willem Wilmink is een immigrant. Als elke immigrant is hij ook een emigrant. Ik zal hem dus voortdurend van twee kanten moeten benaderen. Zijn levensgang laat zich beschrijven als die van oost naar west. Nemen we dat geografisch, dan zien we hem uit Twente in Amsterdam terecht komen. Daar heeft hij gestudeerd, gedoceerd en lange tijd gewoond. Nu woont hij in Driebergen, waarmee hij al weer halverwege de terugreis is. En ik weet zeker dat hij in het oosten zal eindigen, want hij verlangt niets liever dan een klein praalgraf in de Sint-Plechelmuskerk in Oldenzaal, met daarop de tekst:

> Vrogger ha 'k 'et ja wa best,
> bin 'k een mooie zwaan 'ewest.

Hoewel een enkeling wellicht denkt dat Wilmink uit Rotterdam komt, omdat hij over geen tekst zo vaak heeft geschreven als over de regel ‘Toen wij van Rotterdam vertrokken’ - hoewel die regel ons nu juist leert dat de spreker geen Rotterdammer is, anders zou hij, naar Willem Wilmink niet moe wordt uit te leggen, gezegd hebben ‘*uit* Rotterdam vertrokken - alle andere Nederlanders weten dat hij uit Twente komt. Ze horen het ook aan hem, tot zijn geluk. Twente is meer dan zijn streek van afkomst. Het is zijn jeugd. Vanuit die jeugd emigreerde Wilmink naar de volwassenheid. En in dat barre gebied voelt hij zich nog altijd immigrant. Twente, dat is het oosten, en het is mooi als jeugd samen valt met ‘morgenland’.

Ik heb deze inleiding als titel meegegeven de eerste regel van Wilminks gedicht ‘Altijd de klos’: ‘Het Oosten komt altijd tekort’. Ik citeer de tweede strofe ervan:

> En Twente wordt geen kampioen,
> hoe goed ze 't ook dit jaar weer doen.
> De doelkansen trekken voorbij,
> de scheidsrechters trekken partij,
> en nooit een verslag op de NOS.
> Het Oosten is altijd de klos.

Het mooie is, dat deze klacht tegelijk Wilminks ode aan het bestaan is. In zijn werk wordt niemand kampioen; dat is de enige zekerheid van de volwassenheid, maar ze doen het altijd zeer goed. Het is nog anders: zijn figuren willen geen kampioen worden, en dat hebben ze met hun schepper gemeen. Hij wil in het oosten blijven, dat wil zeggen: kind. En als kind vooral een familie- en een buurtfiguur. Na Godfried Bomans is er geen Nederlandse auteur met zoveel ooms en tantes als Willem Wilmink. Die ooms en tantes leveren alle bewijzen voor de grandeur en misère van het menselijk bestaan. Ze hebben alle wijsheden uitgesproken waarvan de neef zich nu nog altijd bedient. Wat zij verzwegen hebben, spreekt de vader uit, met een nog altijd gerespecteerd gezag. Willem Wilmink is altijd zoon gebleven en als zodanig het innemendst en het aandachtigst waar hij, als dichter, met zijn vader meeleest, in het gedicht ‘Vader’:

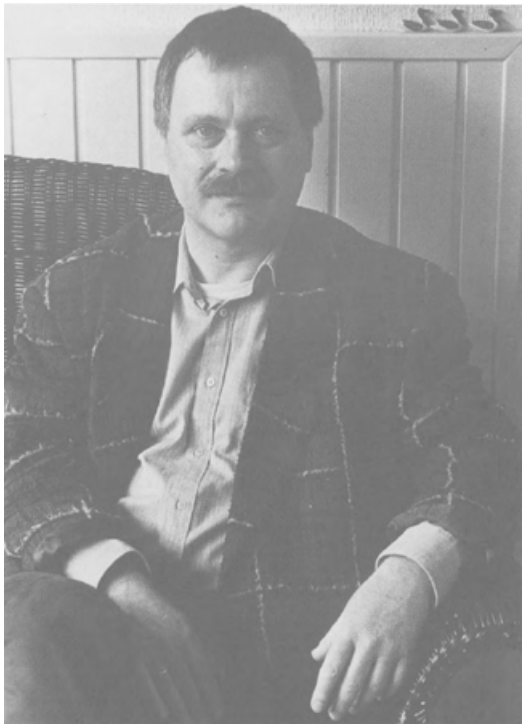
vader kocht ooit
een verzameld werk:
een bundel gedichten
van degelijk merk.

bij wat hij mooi vond
zette hij strepen
een enkele keer
een uitroepteken.

bij tijd en wijle
herlees ik die
zeer summiere
biografie:

in een code
van strepen en stippen
steeg het water
hem naar de lippen.

Maar de jeugd is niet alleen de familie, het is ook de straat, de buurt. En die is het centrum van Wilminks wereldbeeld. In een straat kent men elkaar, maar men is ook elkaars lotgenoot. Als ergens de kansen even gelijk of ongelijk zijn, dan is het in een straat. Bij Wilmink zijn ze ongelijk; in de verte, maar



Willem Wilmink, foto: Bert Nienhuis

goed zichtbaar, liggen de machtige gebouwen van de fabrieksadel; die sluiten alles in, zoals de volwassenen de wereld van het kind. Wilmink vond enkele van de mooiste personages uit zijn werk, zowel in zijn proza als in zijn poëzie, vlak bij hem in de buurt. Maar hij herkende hun lotgenoten in alle straten en buurten en het zou mij niet verwonderen als veel kinderen denken dat Willem Wilmink bij hen in de straat woont. Zoals ik dat altijd van Theo Thijssen verhoopt heb; hij komt langs, glimlacht langs zijn grote snor heen en zegt goedkeurend, dat ik goed mijn best doe. 'Nooit verhuisd' heet een van de liedjes voor volwassenen uit de bundel *Het leven heeft mij het lachen verleerd*; ik denk dat de eerste strofe ervan ook in ander opzicht waar is:

> Namen in mijn oude straat,
> bordjes die er altijd waren.
> Nog dezefde buurvrouw staat
> uit hetzelfde raam te staren.
> Hoe zijn de mensen toch in staat
> om te blijven, alle jaren?

Het antwoord op de laatste vraag mag ook zijn: dat is natuurlijk ook de schuld van de dichter. Gelukkig. Het oosten dat altijd tekort komt, strekt zich tot de grenzen van het westen uit.

Ook in de poëzie is Wilmink een immigrant. Allereerst in die van de volwassenen. Hij overhandigde in 1966 zijn *Brief van een Verkadmeisje* en dat was een ongewone daad in de toenmalige poëzie. En hij heeft het mij, geloof ik, nog altijd niet vergeven, dat ik die daad zéér ongewoon vond. Mijn oordeel wees op een kloof tussen hem en mij die, naar ik meen, nog altijd niet gedicht is. Niet door hardnekkigheid van mijn kant, maar door de steeds groter wordende eigenzinnigheid van Willem Wilmink zelf, wiens opvattingen over poëzie zo ruim zijn geworden, dat er plaats is voor Manke Nelis naast Hans Andreus. Misschien heeft hij zijn opvattingen het scherpst verwoord in een, naar ik gemerkt heb, nu al legendarische uitspraak, dat het lied 'spring maar achterop, spring maar achterop' van Eddy Christiani poëzie is, omdat er sprake is van een denkbeeldige en geen reële fiets. Maar hoe verschrikkelijk reëel is deze vraag uit een gedicht van Achterberg:

> Wat werd er van de fiets
> die met je mee versleet?

En welke eeuwige werkelijkheid is de fiets in een strofe uit het gedicht 'Bij wijze van groet' van Willem Wilmink zelf:

> soms stel ik me voor, mijn vader,
> hoe je langs de wolken rijdt
> op je ernstige zwarte Gazelle,

Of de dichter nu Rodica of Dodica heet, voor Wilmink staan ze beiden op de trekharmonica. Het kan niet ontkend worden dat hij met zijn gedichten en zijn opvattingen over poëzie immigrant is gebleven en zich nooit heeft aangepast. Maar het moet ook gezegd worden, dat hij er gelukkig nooit in geslaagd is het 'spring maar achterop, spring maar achterop' te evenaren.

Daarvoor is hij niet alleen een te groot vakman, maar heeft hij ook uit het oosten een te zuiver gevoel voor verhoudingen en taal meegebracht. En daarvoor heeft hij

kinderen als lezers en luisteraars te ernstig genomen. Hij gelooft het verkeerde, maar doet het goede, en dat heeft hij met vele mensen gemeen. Het lijkt mij niet onmogelijk, dat Wilminks opvattingen over poëzie een verzet zijn tegen het westen en tegen de volwassenheid. Wilmink heeft Nederlands gestudeerd, hij moet daar in dat verre Amsterdam, met een trotse en alles verwachtende vader en buurt aan de andere kant van het land, ontdekt hebben, dat lang niet alle dichters zo goed zijn als Hendrik de Vries, maar dat de poëzie ook zo ernstig werd genomen, dat de eerste ontroeringen dreigden te verdwijnen.

Hij is nog verder gegaan op het verkeerde pad, steeds dieper het westen en de volwassenheid in: hij werd wetenschappelijk medewerker aan de Universiteit van Amsterdam, met de opdracht onder meer het geven van taalkundige analyse van poëzie. Ik stel me zijn verlatenheid voor, het morgenland is aan de horizon verdwenen, de straat is een instituut geworden, de ooms en tantes professoren, een gedicht is een verzameling problemen. Toen moet hij het gedicht geschreven hebben, dat nu zijn *Verzamelde liedjes en gedichten* opent en dat 'Henkie' heet:

> Een heel klein hondje dat Henkie heette
> liep wenend langs de Herengracht,
> hij had geen baas en ook geen eten,
> hij had geen lief dat aan hem dacht.

Dat hele kleine hondje dat Henkie heette,
niemand in de wereld kende hem,
maar hij was dat net aan het vergeten,
toen hij zich doodschrok van een tram.

Men zag het hondje opzij toen springen,
met een plons in de koude gracht,
daar hoorde hij hondjes met vleugeltjes
zingen,
tamelijk mooi en tamelijk zacht.

En nog weer een paar dagen later,
of eigenlijk was het al nacht,
zag iemand hem drijven op het water,
l'inconnu de la Looiersgracht

Met die dood keerde het leven terug. Ergocentrisme werd egocentrisme. Rodica vond Dodica, Willem Wilmink zijn taal en daarmee zijn poëzie, zijn stem, zijn straat en zijn familie en buren terug; hij vond, maar dat wist hij toen nog niet, met dat verleden ook zijn toekomst. Want, u zult het met me eens zijn: het gedicht laat zich ook voortreffelijk als een vers voor kinderen lezen. De remigratie was begonnen. Hij verliet de universiteit. En daarmee ging hij het in Nederland toch altijd nog zeldzame bereiken: schrijven voor kinderen en volwassenen beiden. Het midden van het land, Driebergen, is dus een sterk symbolisch geladen plek.

Wat is de basis van dat dubbele dichterschap? Ik denk niet alleen weemoed, maar vooral medeleven. Met al die kinderen en andere mensen die maar nooit kampioen willen worden. Die uitingen van mededogen zijn tegelijk een zacht protest. De basis verraadt zich in wat eruit gegroeid is. Ik geloof, dat in Wilminks gedichten de toon de taal overheerst. De laatste herneemt hij, in tegenstelling tot Annie M.G. Schmidt, in alle traditionaliteit, ook in alle zuiverheid. Maar het belangrijkste werk laat hij het ritme, en daarmee de toon doen. Hij zingt eerder ‘tamelijk mooi en tamelijk zacht’ dan dat hij schrijft. Zijn poëzie is, in de allerbeste zin van het woord, een levenslied, voor kinderen en volwassenen. Zoals het mooiste verhaal dat hij schreef, ‘Ans’, uit de bundel *Het verkeerde pannetje* (er is een kleine prelude van in een gedicht) voor beide soorten lezers is.

‘Levenslied’, zelfs in de allerhoogste betekenis, het blijft een gevaarlijk genre, zoals mededogen en melancholie gevaarlijke eigenschappen zijn, want soms leidend tot uitdroging tengevolge van te veel traanafscheiding. Wilmink redt zichzelf en zijn lezers door zijn humor, die nooit sofisticated is, zich zelden uitdrukt in een woordspeling, maar die meestal de directheid heeft, in taal en toon, van jongens en meisjes onder elkaar. Ook de humor is de hoek van de buurt gelukkig nooit om gekomen.

Toen het Lambert ten Katehuis aan de Amsterdamse Herengracht definitief onzichtbaar was geworden, kinderen en niet literatuurwetenschappers zijn dagelijks gezelschap waren, werd de leraar Wilmink herboren. Hij ging zich opnieuw met de poëzie van anderen bezig houden, in een cursus die nu al uit drie boeken bestaat en die ik reken tot het beste dat in Nederland over poëzie geschreven is. Zo eenvoudig is poëzie, laat hij de kinderen zien, en dat had hij in zijn eigen gedichten al lang gedemonstreerd. Als dichter is Wilmink zelf een groot technicus; die begaafdheid

verraadt zich ook in hoe en wat hij over poëzie schrijft. Maar er is nog een andere zeer karakteristieke eigenschap aan de lessen over poëzie: gedichten worden steeds, vaak op de vanzelfsprekendste wijze, op het dagelijks leven in verleden en heden betrokken. De dichter is de uitzondering die voordurend alle regels verrassend komt bevestigen. Dat er enkele keren van Rotterdam vertrokken wordt, hoeft niet te verwonderen. Gebrek aan zuinigheid met zijn materiaal kan Wilmink niet verweten worden. Hij gelooft duidelijk in zinsverhuizing. Dat blijkens de registers Hendrik de Vries, de dichter uit de jeugd, de hoofddichter is, vermeld ik ten overvloede, want iedereen zal het weten.

Media vita is Willem Wilmink - in de naam heeft zijn vader hem al de toekomst gegeven, maar ook zijn levensloop getekend, want de roepnaam en de officiële achternaam vinden elkaar in bijna-gelijkheid - midden in het land. Valt er iets te vrezen? Ja. Zijn promotie. En dat acht ik een teken van wederkeer naar de verkeerde kant. Ik hoop dat we er voor gespaard worden, dat Wilmink alsnog de weg naar het westen en de volwassenheid inslaat. *Het verraderlijke kind* heet zijn proefschrift. Dat belooft weinig goeds.

Ik meen namens alle aanwezigen de hoop te moeten uitspreken, dat het oosten tekort zal blijven komen. Er is geen onzinniger volkswijsheid dan dat een kinderhand gauw gevuld is. Er is geen aanslepen aan. Wilmink zelf heeft - ook al enkele keren - gezegd, dat hij

nooit ouder geworden is dan dertien jaar. Zo erg hoeft het nu ook weer niet. Hij mag ouder worden, als hij maar niet volwassen wordt. Ik weet dat deze hele bijeenkomst onze hoop ijdel kan maken. Willem Wilmink is met de toekenning van de Theo Thijssenprijs nu toch kampioen geworden, de scheidsrechters hebben zijn partij getrokken, misschien komt er wel een klein verslag op de NOS. Laat ons niet wanhopen. Het oosten blijft tekort komen, want, zoals u allen weet, is het bedrag voor de Theo Thijssenprijs de helft van dat van de P.C. Hooftprijs. Zelden zal een prijsgevende stichting zo aan geest, leven en werk van de bekroonde tegemoet zijn gekomen. Twaalduizendvijfhonderd gulden, het is een symbolisch bedrag. Ik wens Willem Wilmink daarmee van harte geluk en geef hem van hieruit een hand, denkbeeldig dus en *dus* een daad van poëzie.

Deze rede is uitgesproken op 18 november 1988 t.g.v. de toekenning van de Theo Thijssenprijs in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag.

Willem Wilmink
Mei-kermis

Lichtjes, muziek en stemmengeluid
schettert en schatert de tenten uit -
de stemmen en lampen verschieten snel
en verschijnen, een onophoudelijk spel
als het golvengeklater van de zee,
en de mensen gaan op die deining mee:
verveelde jongens die 't niet kan schelen,
meisjes met broeken als pijpestelen.
Tegen de avondlucht zijn de hokken
uit heldere platen opgetrokken,
en de lichtjes wentelen die zijn gevat,
ontelbaar in aantal, in 't reuzenrad.
De draaimolen voert de kinderen rond
op het druilend geluid dat in 't orgel mondt,
en tussen de verrukte kinderen gaat
telkens een knaap voorbij met vreugdeloos gelaat
waaraan men ziet: hij hoort bij deze molen
en minacht alle vreugde onverholen.
Een wat navrant klein circus staat
rechts daarvan, met een clown wiens gelaat
is verlept om de mond van ouderdom -
naar zijn kunsten kijkt niemand om.
De waarzegsterstent is donker en dicht,
niemand wou in duistere zaken haar licht.

Er was ook een tent waar men kon mikken
met lappen ballen op oude blikken;
voor die stand viel als 't ware een regenbui
van boeren, burgers en buitenlui.
Want er stond daar een meisje - dat meisje had
in een spits gezicht gevat
twee ogen waar om het licht zich sloot,
twee lippen als strepen avondrood.
Glanzende bruine stuiters leken
die ogen, langs 't bleke aanschijn weken

de donkere haren en bogen neer
langs een lichaam licht als een pauweveer.
Zij wendde zich vluchtig als een hert
maar leek wonderlijk stil toen het avond werd,
zo roerloos, dat men denken kon
dat zij eenzaam was en een droom verzon.
Dan weer bewoog ze als haar ogen snel
en bijzonder mooi en dat wist ze wel,
en ze kwam in het leven van wie daar ging
en verliet het, vluchtig als ze ging.
Ieder zich eigen gedachten koos
voor haar wit wezen gedachteloos:
een lichte bloesem, een rozeblad,
de wind, een veer die de wind bezat,
bewegend water, een wijkende vlam,
een lam, een veulen, een berkestam,
een leeuwerik die zo hoog is gevlucht,
dat hij blinkender is dan de lucht,
een vlinder in 't donker waarvan men zegt:
‘hoe komt dat vlindertje hier terecht?’
Zo is, verschillend bij allen, gebleven
een beeld van haar, en met dromen omweven,
en 't was ieder of hij had gekend
lang voor haar te zien in die kermistent.

Een jongen liep daar elke avond opdat
hij voorgoed een beeld van haar wezen bezat.
Hij moest ook wel dwalen, want haar gezicht
zo verlegen van glans als lantarenlicht
aan zijn hart een klein lichtje gaf,
en dat, als elk licht, wierp schaduwen af.

Had zij hem heimlijk een groet gebracht?
kon het zijn, dat zij 's avonds aan hem dacht
en van hem droomde als hij van haar
zonder dat ze het wisten van elkaar?

Op een avond had vreugde hem aangeraakt
als het morgenlicht de aarde, zopas ontwaakt

en liep hij naar het feest, zo wonderlijk blij
dat hij haar zou zien - liep zich zelf voorbij,
want zijn geest was al op het kermisterrein
toen zich 't lichaam nog haastte om er te zijn.
    En hij kwam - en bleef toen plotseling staan
want de lichten waren er uitgegaan,
zoals zonder een ster de lucht daar boven
had men hier de lichten doen doven.
    Hij merkte hoe stilte's magere paarden
de leegte afgraasden, geen ding bewaarde
herinnering aan wie hier had getreden -
was hij verdwaald? was het zo lang geleden?
    Had men elders de kermis weer opgetrokken,
zou het meisje ergens op aarde verlokken
haar klanten, hun gevend lichtvoetige dromen,
dezelfde, die zij hier had ontnomen?
    Wat zij glanzen deed, nu zo vol duister is...
maar ogen wennen aan duisternis.

(mei 1956)

In dezelfde meimaand waarin ik voor het eerst Gorters *Mei* las, schreef ik dit gedicht, ik was toen 19 jaar. Het is nooit in druk verschenen, ik herinner me zelfs niet het ooit aan iemand te hebben laten lezen. Ik heb het precies zo gelaten als het was, niet inbegrip van het vele inspringen en wat eigenaardigheden in de spelling: ik wilde, moest er wel, afblijven.

Piet Mooren

De kleine, mooie revolutie van Willem Wilmink
Biografische sporen

Op 19 augustus 1960 schreef Willem Wilmink als poëzierecensent van het dagblad De Tijd over een viertal bij Thomas Rap verschenen boekjes: *De aaibaarheidsfactor* van Kousbroek, *De beestachtige bronnen van het geweld* van Hillenius, *Het gebied van de groene kruiden* van Nusselder en Noordhoek en *Agenda uit het jaar 2000* van Vroman. De keuze van deze titels motiveerde hij met het feit dat ze stuk voor stuk recente uitgaven vormden in de serie *De kleine boeken* van Thomas Rap, een fonds dat hij bij diezelfde gelegenheid marginaal noemde:

> Zijn hele fonds is een randverschijnsel: het 'lulligste' uit Hitweek, Complete Works van de Beatles en van Bob Dylan, een bloemlezing over drugs, een Groot Gedenkboek van de jaren vijftig, tekeningen van Peter Vos, etsen van Pannekoek 'voor arbeiders verklaard door Gerard Kornelis van het Reve' en zo voort.

Maar wat de ene keer als marginaal afgedaan wordt, kan een andere keer heel wat belangrijker gevonden worden. Dat ook waarderingen kunnen veranderen laat Wilmink zien met een projectie in het verleden: 'Als Rap in de zeventiende eeuw geleefd had, zou hij scheepsjournalen of boeken tegen de heksenverbranding hebben uitgegeven.' Mede om zulke activiteiten gold de Republiek van de Zeven Verenigde Gewestem om de zeventiende eeuw als het progressieve, verlichte centrum van Europa.

De aandacht die Wilmink voor het marginale fonds van Rap vraagt, plaatst hij aan het begin van zijn artikel 'Thomas Rap en randverschijnselen' in een meer algemeen kader. Met die passage breekt hij een lans voor een literatuuropvatting die ruimte laat voor randverschijnselen in literatuur en geschiedschrijving:

> Ketelbinkie uit Rotterdam, Ot en Sien, Pudding en Gisteren, Bulletje en Bonestaan, zij allen zwerven rond in de buurt van de Literatuur, zonder haar heilige hallen ooit te mogen betreden. In een beschavingsgeschiedenis zouden hun namen kunnen voorkomen, de grote geschiedenis der letterkunden van Knuvelder noemt zelfs *Kees de Jongen* niet.
> Liedjes, leerboeken, grappen, kinderboeken, cabaret: Kultuurhistorici als Presser of Jan Romein voelden zich erin thuis, maar dit soort geschriften voldoet nu eenmaal niet aan de moeilijk achterhaalbare criteria op grond waarvan men zich een plaats verwerft in de verplichte boekwerken.

In 1969 was deze opvatting van literatuur- en cultuurgeschiedenis bepaald geen gemeengoed. Is het onconventionele van dit pleidooi de lezers van De Tijd toen wel opgevallen, zo midden in de komkommertijd van de zomer van 1969? Ik betwijfel het. En vond deze programmatische verklaring van Wilmink in het magische centrum Amsterdam, waar hij docent was aan het woelige Instituut voor Neerlandistiek, toen wel gehoor als de kleine, mooie revolutie waarmee Wilmink die van 1968 kwam ondersteunen? Ook daarover heb ik mijn twijfels. In het eerste geval mis ik

bewijsmateriaal. In het tweede geval zijn Wilminks lotgevallen aan de universiteit illustratief: zijn afscheid van de universiteit als parttime docent in 1978 om zich als tekstschrijver in de marge van de officiële literatuur te vestigen en zijn langdurig volgehouden streven, ondanks de Gouden Griffel, de Nienke van Hichtum- en de Theo Thijssenprijs, naar Academische Erkenning voor al die randverschijnselen die hem van kindsbeen af fascineren. Dankzij de keuze van een proefschrift over het kindperspectief bij de gerenommeerde dichter Hendrik de Vries weet hij het schrijven voor kinderen in zijn vele facetten een plaats te geven binnen de wetenschap als een van die heilige hallen van de literatuur.

Willem Wilmink, 1936

Dat streven bleef overigens niet zonder weerstanden in datzelfde academische milieu, zoals hij zelf in een interview onomwonden te kennen gaf:

> Het (= zijn proefschrift, PM) wordt een beetje een wraakneming. Aan de universiteit werd ik toch als minder beschouwd, omdat ik mij bezighield met kinderliteratuur en smartlappen. Ik maakte eens een kinderspecial van het tijdschrift Spektator. Die werd afgewezen als niet voldoende wetenschappelijk. In zeker zin was het dat ook niet. Wetenschappelijk is als je bij alles wat je beweert twintig andere mensen aanhaalt, die ongeveer hetzelfde hebben beweerd. Bij kinderliteratuur kon dat niet, want er was nog zo weinig beweerd. Gewoon schrijven wat je zelf vindt, zonder voetnoten, is blijkbaar niet mogelijk.[1.]

Verkeerde voorkeuren

Als universitair docent zou Wilmink door veel studenten op handen gedragen worden, zoals uit diverse getuigenissen valt af te lezen[2.], maar door collegae werd hij niet altijd voor vol aangezien. Zijn voorkeuren voor kleinkunst en literatuur voor kleinen, voor poëzie die rijmt tot en met smartlappen toe en in het algemeen voor literatuur die geen ingewikkelde exegese vereist, zullen door menig universitair gediplomeerde tekstuitlegger als verkeerde voorkeuren zijn beschouwd. Datzelfde gold waarschijnlijk ook voor de combinatie van literatuur en geschiedenis, die hij met Presser en Romein voorstond, want ook dat zal hem eerder een populistisch dan een wetenschappelijk brevet opgeleverd hebben.

Daar komt nog bij dat hij zijn studenten voorging in een vrijmoedige omgang met literatuur, voorzover biografische interpretaties van literatuur toen door de close reading van de school van Hellinga en van Merlijn in de ban waren gedaan. Binnen die academische literatuurbeschouwing zullen colleges over Theo Thijssens *Kees de Jongen*, waarbij de docent vertelt dat hij zelf nog in de Reestraat heeft gewoond, schuin tegenoverhet huis van Rosa Overbeek, om de studenten vervolgens naar dat adres te voeren, menige wetenschappelijke wenkbrauw hebben doen fronsen. Dat zette immers de deuren wagenwijd open voor vormen van identificatie met het literaire

werk, in strijd met alle regels van close reading. En toen alles nagenoeg nog om het autonome kunstwerk draaide, moet het opnieuw een kleine revolutie zijn geweest om het college over de Vijftigers te laten gaan over

Willem Wilmink, als peuter

> de jongensclub die de Vijftigers vormden: hoe ze de literatuur binnenkwamen en alles wel even op z'n kop zouden zetten. Dat was een bijzonder genoeglijke werkgroep; we hebben geen gedicht gelezen, maar van de dichters wisten we alles. We wisten precies op welke trede van het trapje in Eylders Andreus en Vinkenoog elkaar tegen waren gekomen.[3.]

Hoe eenzijdig dit beeld van Wilmink als docent ook is, het belicht toch scherp zijn tegendraadse benadering van literatuur als spiegel voor eigen leven of voor het ontstaan van een nieuwe schrijversbent. Onder zijn oud-leerlingen schuilen dan ook nogal wat latere auteurs als Hans Dorrestijn, Fetze Pijlman en Ivo de Wijs, en latere uitgevers als Cees Aarts en Vic van de Reyt. Ze uiten zich over hun leermeester vol bewondering. Hans Dorrestijn deed dat heel mooi in zijn portret van Wilmink: ‘Overige bestemmingen’. Een enkel citaat:

> Alle kunst begint met bewondering. De aspirant-schrijver kiest een voorbeeld waaraan hij zich optrekt om er zich later tegen af te zetten. Het eerste stadium ben ik nooit te boven gekomen, al ben ik al een eind in de veertig. Het stempelt mij ongetwijfeld tot een epigoon, maar ik bloos van trots als men van een mijner verhalen opmerkt dat het wel erg Reviaans is. Ik heb wat mijn liederen betreft bijna alles aan Willem Wilmink te danken. (...)
> Toen ik mijn studie Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam begon, doceerde Willem Wilmink daar letterkunde. Het zag er niet naar uit dat het ooit tot meer dan een oppervlakkig contact zou komen. Voor mijn gevoel gaapte een onoverbrugbare kloof tussen een wetenschappelijk medewerker en een student (...). Ik was gaan studeren om mijn dichterschap een hechter basis te geven, maar mijn poëzie werd er niet beter op. Voor ik een mislukt kunstenaar kon worden, trokken een paar liedjes die ik voor een studenten-

> cabaret had geschreven Willems aandacht. In het Instituut voor Neerlanddistiek aan de Herengracht sprak hij me op een dag aan. Hij wilde wel wat meer van me lezen, zei hij met zijn Twents accent. Hij nodigde me uit bij hem thuis te komen met mijn werk. (...)
> Hij nam uiterst geconcentreerd de stapel liedjes door die ik had meegebracht. In haast elk liedje zag hij iets positiefs, maar hij wees me op het verschijnsel dat de tekst telkens ontspoorde doordat ik er teveel onderwerpen in te berde bracht. (...) Pas toen alles teksten aan een minutieus onderzoek waren onderworpen, viel de ernst van hem af. 'Er zitt'n hele mooie ding'n in,' was zijn eindconclusie en handenwrijvend voegde hij eraan toe: 'Nou hebb'n we wel een pilsje verdiend. Ik hoop dat je van Grolsch houdt, echt Twents bier, jong.' (...)
> Gedurende een jaar of twee coachte hij me als liedjesschrijver.
> Toen ik afstudeerde, ging ik lesgeven in de provincie, en ik verloor hem een tijdje uit het oog. Het lot bracht ons weer bij elkaar, toen ik door een televisieregisseur, Frans Boelen, werd gevraagd deel uit te maken van een groep schrijvers voor t.v.-programma's. Willem Wilmink zat erin (...)[4]. In het schrijverscollectief zou het leermeesterschap verder gaan.

De voorkeuren van Wilmink sloegen aan. Voor Jeroen Brouwers reden om in een speciaal nummer van Tirade tegen deze opkomst van de jongentjesliteratuur te keer te gaan. Hij kreeg daarbij de steun van scribenten als Jan Blokker, Jaap Goedegebuure, Aad Nuis, Renate Rubinstein ('Een zoen voor Jeroen') en Tom van Deel en even leek het er op dat met zijn pleidooi voor meer properheid in de literatuur en met zijn fulmineren tegen de bewondering voor Nescio of Theo Thijssen het kind met het badwater zou verdwijnen. In het weerwoord werd een en ander echter tot nuchtere proporties herleid.[5]

Dat Willem Wilmink met zijn colleges en met zijn diverse bijdragen aan cabaret of t.v.-programma's als *De stratemakeropzeeshow* en *J.J. de Bom, voorheen de kindervriend* bijvoorbeeld een van de belangrijkste inspiratoren van de zogenoemde jongetjesliteratuur was geweest, werd in dit tumult nauwelijks opgemerkt, al duikt zijn naam in het schotschrift van Brouwers herhaaldelijk op. Hoe buitensporig Brouwers' uitval ook was, het illustreert dat Wilminks voorkeuren ook in het land der letteren voor weerstanden zorgden. Kennelijk vond men het her en der verkeerde voorkeuren. Maar hoe kwam hij aan deze afwijkende literaire affiniteit?

Amsterdam, die grote stad

In 1954 ging Wilmink Nederlands studeren aan de universiteit van Amsterdam. Die studie viel hem zwaar tegen. Bij de overstap van Enschede naar een grootsteeds literair milieu zou hij ook aan den lijve gaan ervaren dat sommige voorkeuren ongepast zijn. In een interview met Adriaan van Dis vertelde hij hoe *Don Camillo* als verjaardagscadeau een pijnlijk geschenk bleek[6]. Dat hij zich zulke ervaringen jaren later nog herinnert, wijst op littekens. Vanaf zijn kandidaats studeerde hij daarnaast ook geschiedenis bij Romein, Presser en Niermeyer, de mediaevist, aan

wie hij in *Het verkeerde pannetje* een paar prachtige regels zou wijden. In die fase hield het geschiedenisonderwijs hem op de been. Hij voelde zich daar thuis en hij vond de geschiedenisopvatting van mensen als Presser en Romein een verademing. Annie Romein geeft hij groot gelijk met haar opmerking dat de Neerlandistiek er wel bij had gevaren wanneer er cultuurgeschiedenis van was gemaakt[7].

In 1958 debuteerde hij in de Almanak van de Vereniging USA (Unitas Studiosorum Amstelodamensium) waaraan hij tot 1962 meewerkte. Daarnaast was hij lid van het studentencabaret *La Pie qui chante.* Han Verhallen schreef daarover: 'Sinds 1957 bloeit de Pie als nooit. Philippine Ackerlin, Hedy d' Ancona, Hansje Vrij, Hans Reiziger, Jan Langereis a.g., Wim Wilmink doen de ekster van uil tot valk worden.'[8]

Uit de gedichten en varia die hij aan de Almanak bijdraagt, spreekt Weltschmerz en soms ook enige frivoliteit. Zo noteert hij onder de naamsomkering Knimliw Miw dit: 'Ik ben wel eens zo eenzaam geweest dat mijn spiegelbeeld mij niet meer wilde kennen.'

Verrassend is het om te zien dat in dat milieu waarin met alles gespeeld wordt, de kindertijd ook onverhuld en zelfs sentimenteel wordt opgeroepen. Doorgaans is de wereld van sprookje en kinderrijm echter versmolten met die van de verleider. Zo verleent het sprookje

‘Vrouw Holle’ daar extra tijd en ruimte aan:

Tweespraak

‘Waar gaan we naar toe
klein vies diertje
klein diep diertje in de nacht?’

‘Naar het hol
van vrouw Holle
naar het hol van het holst van de nacht.’

‘Wat ga je doen als morgen de morgen
de maan in pakpapier heeft gepakt?’

‘Het huis uitkomen
met open ogen
zonder een schaduw van de nacht.’

‘Als je op straat nog
naakt zou wezen
ging je dan beven van de kou?’

‘Hing vrouw Holle
haar beddegoed buiten
ging het sneeuwen over de huizen

sneeuwen sneeuwen langzaam oud.’

En ‘Witte zwanen, zwarte zwanen/ wie wil er mee naar Engeland varen’ vormt het vangspelletje voor twee geliefden in ‘Naar Engeland varen’, waarvan nu alleen maar het begin:

Wij liepen langs de Amstel
en wij kwamen bruggen tegen
en er hing een atmosfeer
van zeer zware regen,
zoals vaker hier.

Maar vannacht steken wij over op een
andere rivier,
naar een land dat bij vlagen bestaat.
(...)

Behalve in zulke liefdesgedichten komt de kindertijd naar voren in het gedicht ‘Lepel uit Westminster’ dat onder de titel ‘Inscriptie in een oude lepel’ en zonder eerste strofe in de *Verzamelde liedjes en gedichten* is opgenomen. Volgens de verantwoording daar was het gedicht geïnspireerd op een college van Hellinga. Als gevolg van die mededeling gaat de biografische context enigszins verloren die bij eerste publicatie met het gedicht ‘Vader’ op dezelfde bladzijde van de Almanak van 1961, nog werd versterkt. (Het vers kreeg in de *Verzamelde liedjes en gedichten* een ander perspectief door de titelwijziging ‘Vader en dochter’.)

Vader

Tegen zijn grote ruwe jas
heb ik mijn hoofd gelegd
ik heb van thuis verteld
ik speel niet meer met poppen
heb ik gezegd.

Niemand van de mensen in de straat
wist wie wij waren
het is waar dat ik verstandig ben geworden
ben de regen weer ingegaan
zonder te huilen.

Na zijn studententijd is Wilmink een jaar lang acht uur per week aan het Vossiusgymnasium verbonden. Over dit debuut als docent schreeft hij het opstel ‘Pedagogische Herinneringen’ (Tirade, 119/120, 1966):

> Ik zat in mijn eerste uur als leraar, en het kwam mij voor dat het geslacht der Wilminks alle eeuwen van zijn moeizaam en weinig roemrucht bestaan naar dit punt had toegestreefd. De klas leverde een fantastisch gezicht op: een kleine dertig kinderen uit de betere kringen, die ik verzocht had een opstel te schrijven, en die het *deden.* Zij waren pas de vorige dag aan hun gymnasiumopleiding begonnen, en bijna evenzeer onder de ondruk als ik.

Samen met een vriendin is de beginnende leraar even later diep onder de indruk van de geleverde schrijfprodukten. Hij meldt hoe ‘well-to-do en zelfbewust de kinderen waren die musiceerden, tekenden, of op andere manieren geleerd hadden vorm te geven aan hun zieleleventje.’ Eén ventje schrijft gedichten en komt in de klas met deze samengestelde zin aanzetten: ‘Daar Jan een ruit vernield had, kreeg hij 738 weken geen zakgeld, het was een ruit uit de kathedraal van Chartres.’ En over Bianca, die een ‘Dagboek van Doortje’ (haar hond) bijhield, droomde hij zelfs.

Bij die bewondering hield het maatschappelijk succes van de Wilminks geen stand. Opgemerkt wordt dat de ‘betere’ kinderen uit Bianca's klas langzaam aan neer begonnen te

kijken op het docentencorps en in de leraarskamer gaven docenten in de B-vakken achteraf toch hun voorkeur aan een loopbaan in het bedrijfsleven.

Ziet hij zo de meeste van zijn collegae op die school zienderogen afbladderen en gaan hem ook de ogen open voor de ‘onvoorstelbaar saaie leermiddelen’, zijn kritiek betreft ook hem zelf. Zo neemt hij het zichzelf kwalijk dat hij *Het bittere kruid* voorlas met sarcastisch commentaar op ‘allen die op de een of andere manier fout waren geweest’. Achteraf kan hij zich wel de tong afbijten, als hij te horen krijgt dat de ouders van een onopvallend meisje achter in de klas bij de N.S.B. waren geweest. Van heel andere orde is het ongenoegen van de leerlingen dat langzaam aan ontstaat; zij veranderen de lessen zo nu en dan in een complete wanorde. Wilminks ‘Pedagogische Herinneringen’ betreffen dus zijn vuurdoop in het onderwijs en heel opmerkelijk in cultuursociologische zin is daarin zijn signalement van statusverschil tussen docent en leerlingen. Jaren later zou hij horen dat scholen als het Vossius- of Barlaeusgymnasium toeleveringsscholen hebben die kinderen voor die gymnasia klaarstomen en die daarom grenzen stellen aan de opname van buitenlandse kinderen. Het schokte hem dat die ‘nettere basisscholen’ een numerus clausus voor Surinamers hebben[9]. Hij zou er als een van zijn bijdragen aan de leesserie *Gritter en zijn vrienden* van het Schrijverskollektief een gedicht aan wijden dat ook als lied in *J.J. de Bom, voorheen de kindervriend* te horen was:

Naar een andere lagere school

Dag, Glenn. Dag, vriendje zo zwart als roet.
Je wist toch al dat ik van school af moet?
Ik leer zo goed en ik ben zo goed bij.
Onze school is te langzaam voor mij,
Glenn,
onze school is te langzaam voor mij.

Mijn moeder discrimineert niet graag,
maar ze zegt: ‘Op jouw school is het tempo te traag
omdat er te veel Surinamers zijn’
Ja. Wat hadden we samen een gein,
Glenn,
wat hadden we samen een gein.

Op mijn nieuwe school, heeft mijn moeder verteld,
worden Surinamers niet achtergesteld,
er zit zelfs een neger in 't personeel.
Zwarte leerlingen zijn er niet veel,
Glenn,
zwarte leerlingen zijn er niet veel.

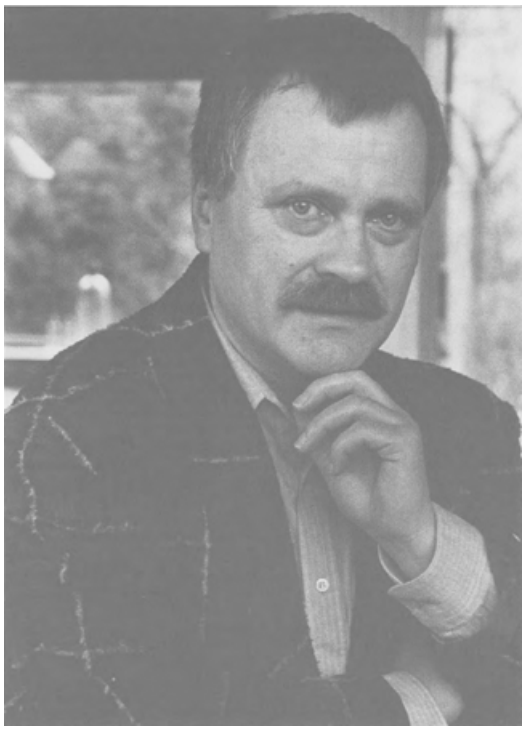
Dag Glenn. Dag, vriendje zo zwart als roet,
het spijt mij dat ik van school af moet
omdat er te veel Surinamers zijn.
En lach niet zo raar, dat doet pijn,
Glenn,
En lach niet zo raar, dat doet pijn.

Democratisering

Een jaar na deze eerste zelfstandige baan werd Wilmink wetenschappelijk medewerker bij de afdeling moderne taalkunde van Hellinga. Gelet op publikaties als *Nederlandse Spraakkunst* van Tinbergen in de bewerking van Lulofs en Voskuilen lijkt dat eerder een assistentenbaan: de veertiende druk is uitgebreid met een register samengesteld, zoals dat heet in het voorwoord, door drs. W.A. Wilmink en in het voorwoord op *Syntaxis* bedanken Kraak en Klooster drs. W.A. Wilmink zelfs voor ‘een groot deel van het typewerk’[10].

De universiteit was in die jaren, en zeker het instituut van Hellinga, nog altijd zeer hiërarchisch. De universitaire hervorming van 1968 zou dan ook niet in het minst een revolte zijn van wetenschappelijke medewerkers tegen hun bazen. Maar het ging toen toch ook om heel wat meer, zeker voor iemand als Wilmink. Doeschka Meijsing zag dat zo:

> In een ver verleden - we spreken van de jaren 1968/'69 - waren het woelige tijden in Amsterdam. Provo was net achter de rug, maar de studenten maakten zich op om het oproer te plegen. Wie in die tijd in Amsterdam studeerde, kon er zeker van zijn dat hij zijn dagen niet in stille bibliotheken zou doorbrengen, maar dat er tussen de studie door sprake was van een revolutie. Studenten en docenten sloegen de handen ineen om wat nu heet ‘de democratisering’ er door te krijgen, het gevecht tegen de gevestigde macht van de hoogleraren. Een van die jonge garde docenten was Willem Wilmink, wetenschap-



Willem Wilmink, foto: Bert Nienhuis

> pelijk medewerker moderne letterkunde aan het Instituut voor Neerlandistiek. Het is niet moeilijk in herinnering terug te roepen hoe hij toen was: een opgewekte, schilderachtige man met een accordeon, die zijn zelfgemaakte liedjes ten gehore bracht op de feesten die ter ere van de democratisering gegeven werden. Vrolijke liedjes, smartlappen, liedjes die allen konden meezingen. De stemming zat er in als Wilmink met zijn accordeon aanwezig was. Tien jaar later keerde hij de universiteit de rug toe. Hij was voor de democratisering geweest, maar er niet gelukkiger op geworden. Amsterdam was een hoop frustratie en teleurstelling geworden. 'Ik vond het er niet inspirerend meer,' zei hij in 1980 tegen Het Parool. 'Ze zijn daar niet bezig waar ze mee bezig zouden moeten zijn. Het is te elitair, het drijft weg van de realiteit. Een verbinding tussen de universiteit en echt onderwijs is er niet. Ik hoorde er toch al niet echt bij. Ik heb me immers afgegeven met amusement.'[11.]

Pas lang nadien zal Wilmink zijn eigen bijdrage aan taalkunde en taalbeheersing leveren in de vorm van teksten voor *Ik heb u lief mijn Nederlands*, voor *Speelse spraakkunst*, in de vorm van een liefdesbrief voor kinderen in *Buurjongens*, een bijdrage aan het door de P.T.T. gesponsorde project *Klim eens in je pen* en zijn geliefde poëziecususssen in diverse bundels voor, zoals Ivo de Wijs zou schrijven, een publiek waartegen hij geen 'U' hoefde te zeggen: kinderen[12.].

Dat was volgens deze oud-leerling opnieuw een poging om de kloof tussen poëzie en publiek te dichten. Zijn eerste poging tot overbrugging was *Brief van een Verkademeisje*, waarin hij in de uitleg van Ivo de Wijs een meisje dat bij Verkade toffies maakt, aan het toenmalige tieneridool Conny Fröboes een filmrolletje laat vragen en daarbij laat verzuchten:

> Ik heb in de Margriet gelezen
> dat rijke mensen net zo goed
> ongelukkig kennen wezen,
> daar houen ze ons soort maar mee zoet.

Een regelrechte identificatie, zo concludeert De Wijs, van de wetenschapper/dichter met de werkvloer. En aan het cabaret geeft hij de eer dat Wilmink en zijn direct aansprekende toon daar werden ontdekt:

> In 1967 hoorde ik voor het eerst liedjes uit de *Brief* zingen door de jonggeslachte groep *Kabbatoir.* Don Quishocking en Herman van Veen volgden. Perfect materiaal: dichterlijk, bezield, technisch knap, vrolijk of stemmig, altijd bevattelijk en altijd zonder clichés.

Voor studentencabarets zou hij ook later blijven schrijven. Aan Jacques Klöters vertelde hij in een interview, dat studentenverenigingen met hun cabarets een goede voedingsbodem waren voor een tekstschrijver. Daar is hij altijd teksten voor blijven schrijven. Dat is eigenlijk altijd doorgegaan en na enige tijd heeft hij daar een bundel uit gepubliceerd, *Brievn van een Verkademeisje*, die praktisch niet is besproken. Alleen Kees Fens vond hem volgens zijn zeggen uitermate banaal en slecht. Merkwaardig genoeg is die bundel aan de Katholieke Universiteit in Nijmegen bij

het cabaret terecht gekomen. Via die universiteit is Wilmink weer bij de t.v. en bij de VARA beland, toen Frans Boelen dat cabaret in Nijmegen had gezien. Sindsdien is het tekstschrijven van hobby broodwinnig geworden.[13.]

Literatuur als spiegel

In de lijn van ‘Kreatiewe Analise van taalgebruik: Principes van stilistiek op liguistiese grondslag’ (Amsterdam, Pretoria, 1955) van Hellinga en Van der Merwe Scholtz gaat Wilmink moderne letterkunde doceren: close reading is voor hem echter ook een keurslijf. Het is opnieuw Ivo de Wijs die dat in hetzelfde artikel als een slop zag:

> In de jaren '64 en '65 liep ik college bij Willem Wilmink. Hij doceerde toen aan de Universiteit van Amsterdam onder andere het vak Close Reading. Bij Close Reading ging het erom een gedicht geheel voor zichzelf te laten spreken - alle informatie van buitenaf moest geweerd worden. Deze methode leidde niet steeds tot zeer verrassende resultaten: een vriend van mij destilleerde bij voorbeeld uit een gedicht van Gerard Reve dat het ‘hier waarschijnlijk om een homo-erotisch lotgeval draaide’ (...). Zijn liefde voor de poëzie stond

> intussen buiten kijf. Hij was een bezeten explicateur met respectabele voorkeuren: Hendrik de Vries, Hans Lodeizen, Wilfred Smit. Vaag vermoedde ik echter dat hij veel ander geschrijf onnodig 'moejeluk' achtte, te zeer gepend voor een elite die er zelfs al close readend nauwelijks uitkwam.

De toelichtingen die Wilmink schreef bij de door hem bewonderde poëzie geven aan de techniek van de normale close reading de extra dimensie van de centrale, ook biografische thematiek van de dichter. Het opstel 'De moeiheid in een bootje' (Tirade, 112, 1966) brengt de moeheid uit de titel in het perspectief van de zo verhulde homo-erotiek van Hans Lodeizen. In dat licht luidt het commentaar bij deze regels:

> de hand
> die bewegelijk het geluk van jou
> of zonder jou beoefent

bondig en onomwonden: mutuele onanie. Een tweede voorbeeld van tegendraadse poëzie-interpretatie biedt zijn opstel 'Raadselachtigheid en onvolledigheid in enkele gedichten van Hendrik de Vries' (Merlijn, jrg. 3, nr. 3, 1965). Daarover ontstaat een discussie waaraan ook de dichter zelf deelneemt, die Wilmink gelijk geeft in diens voor close readers moeilijk te accepteren oplossing: de woorden van de broer zijn onbegrijpelijk. Een eigen domein van poëzie-interpretatie betrekt Wilmink met het opstel 'Enkele kanttekeningen bij Dèr Mouw' (Spektator, jrg. I, nr. 7/8). Voor het eerst gaat hij zich daarin bezig houden met het kindperspectief en wel via het denken waarvan Ter Braak zei dat het 'een noodzakelijke voorbereiding was, opdat het kind in hem zou worden tot Brahmandichter.' Dit thema zou hij, behalve voor Dèr Mouw, verder veel aandacht blijven geven. Het vormt een leitmotiv in zijn boekje *Mijn broer, aantekeningen bij gedichten van Hendrik de Vries* (1983), in zijn bloemlezing van diens poëzie en het is bepalend voor de heruitgave van Van Alphens *Kleine Gedigten voor Kinderen* 81978) en voor de bloemlezing *Het Kind* (1979; samen met Fetze Pijlman).

Nauw verwant aan deze kindergerichte aandacht voor poëzie is zijn opstel *Rodica en Dodica*, waarin hij als bespeler van de volkse accordeon uit het oeuvre van Paul van Ostayen juist het gedicht 'Rijke armoede van de trekharmonica' als zijn persoonlijke bijdrage aan de academische feestbundel voor Garmt Stuiveling kiest *(Weerwerk.* Assen, Van Gorcum, 1973). Minstens evenveel affiniteit legt hij in zijn opstellen over het werk van Andersen aan de dag. Als hij in Tirade (195, 1974) verslag doet van zijn reis naar diens geboorteplaats Odensee, onder de titel 'Iets over Andersen', vereenzelvigt hij zich met de sprookjesschrijver:

> Er is in Odensee een huis waar men meer in de sfeer van Andersens sprookjes en vertellingen komt dan in het museum voornoemd het geval is. En wel het huis in de Murke Millestraede, waar hij (dat is zeker) van zijn tweede tot zijn twaalfde jaar woonde. Daar namelijk ligt de oorsprong van al het heimwee naar een kindertijd met een idyllische vriendschap voor het buurmeisje dat later van hem vervreemdde: leitmotiv in *De Sneeuwkoningin, Onder den Wilgenboom, Ib en de Kleine Christine, De Slaapmuts van den Ouden Vrijer.*

Toen ik voor deze gelegenheid dit opstel herlas, moest ik meteen bij deze passage al denken aan het gedicht ‘Ans’ van Wilmink en aan het hoofdstuk over het gelijknamige buurmeisje in *Het verkeerde pannetje.* Even verderop wordt die persoonlijke, onacademische betrokkenheid, overduidelijk:

> Hier was het dus, waar (de Autonomie van het Literaire Werk buiten beschouwing gelaten) die ‘twee arme kinderen’ uit *De Sneeuwkoningin* woonden, ‘die een tuintje hadden, iets groter dan een bloempot. Zij waren geen broer en zusje, maar zij hielden net zoveel van elkaar, alsof zij het wel waren. Hun ouders woonden vlak tegenover elkander; zij woonden op twee dakkamertjes; daar waar het dak van het ene huis het andere raakte en de goot langs de daklijsten liep, keek van elk huis een klein venster naar buiten; men behoefde slechts over de goot te stappen, dan kon men van het ene in het andere huis komen.

Een ander voorbeeld hoe Wilmink zichzelf in Andersen terugleest, biedt zijn observatie van Andersen als ‘puntgave dwangneuroticus’. Ik verwijs voor deze parallel nu naar de prachtige typering van Hans Dorrestijn in *Overige bestemmingen, een portret van Willem Wilmink.* Ook laat

ik nu buiten beschouwing hoe Wilmink in zijn opstellen over Louis Davids, Koos Speenhoff, Wim Ibo en het cabaret in het algemeen als ook in zijn boek over het Nederlandse lied zijn voorland op dit terrein in kaart brengt. Ik vestig voor wat zijn essayistisch werk betreft tenslotte de aandacht op de lotsbeschikkingen die in zijn voorkeuren een niet geringe rol spelen, gelet op wat hij in dit verband over Hendrik de Vries schrijft:

> Ik weet niet hoeveel waarde er aan coïncidenties gehecht moet worden, maar dat ze er zijn, tussen mijn grote geestelijke broer en mij, stemt tot voldoening. In het boek *Hendrik de Vries vijftig jaar* staat één brieffragment in handschrift. Daarin komt voor: 'Onder een druk als de huidige is de behoefte aan poëzie ook algemeen sterker.' De brief is gedateerd 10 oktober 1943, de dag zelve waarop mijn keldergenoten en ik op wonderbaarlijke wijze de voltreffer overleefden op het huis waar de kelder toe behoorde. Wobbe de Vries, de vader van de dichter, stierf op 6 februari 1942, de dag waarop mijn eerste vrouw werd geboren; mijn tweede vrouw heet Wobke[14].

illustratie: Fred Geven

Draaiorgel en carillon

Na *Bje* (1966) verscheen *Goejanverwellesluis, korenschoven, liedjes en gedichten* (1971). In die laatste bundel zijn een aantal gedichten vanuit kindperspectief geschreven, zoals 'De oude school', 'Kinderjaren', 'Ans' en 'Bij wijze van groet'. Intussen was het schrijverskollektief van start gegaan met teksten voor *De Stratemakeropzeeshow* en met in het verlengde daarvan tal van bundels in democratische geest voor een habbekrats door Aarts op de markt gebracht: *Zeven liedjes voor een piek, Een vreemde tijger, Dat overkomt iedereen wel, Visite uit de hemel* en *Berichten voor bezorgde kinderen.* Met Annie M.G. Schmidt, de koningin van het kindervers, zou Wilmink steeds vaker in één adem genoemd worden. Die

erkenning bleef echter niet tot kinderen beperkt zoals Wilmink zelf in een interview naar voren brengt:

> Het was Sinterklaas, het Leidseplein stond vol met kinderen, en opeens kwam er een liedje dat ik voor Ome Willem geschreven had uit de luidspreker. Toen kreeg ik het idee dat ik, als emigrant uit Twente, de

> stad zo'n beetje veroverd had. Er is nog eens zoiets gebeurd, op de tribune bij AZ '67. AZ is een ploeg waar heel veel geld in zit, en het publiek wordt dan ook ontzettend sjagrijnig als er iets misgaat. Metgod raakte die dag geen bal goed, en de tribune begon '*Frekie*' te zingen. Dat vind ik prachtig. Het is wel precies het omgekeerde van wat ik met de tekst bedoel, maar toch...[15.]

En nog altijd hoopt hij op een nog breder publiek, ook al zou hem dat weer in de anonimiteit voeren. Hij betreurt het immers dat hij, als vreemdeling in Amsterdam waar hij toch zo'n groot deel van zijn leven gesleten heeft, het nog nooit tot een vertolking van een lied door een carillon of een draaiorgel gebracht heeft. In dat opzicht is hij zeer jaloers op de onbekende Pieter Goemans, die dat met 'Aan de Amsterdamse grachten' wel gelukt is[16.]. Hoe ver zijn roem ook reikt, dit succes als schrijver van gedichten voor kinderen voert hem ook tot het schrijven van proza voor kinderen. Soms is een boek een nadere uitwerking van een gedicht. Zo bevat het gedicht 'Kinderjaren' bijna alle elementen van de roman *Ver van de stad.*

Gedicht en verhaal danken hun ontstaan op de eerste plaats aan de periode dat hij als kind ernstig ziek was en als stadsjongen op een boerderij weer moest herstellen. Hij zou die periode op het platteland als een idylle ervaren. Niet in het minst omdat men daar zo tolerant tegenover afwijkende types (gekken) stond, een centraal thema bij hem en, eigenlijk al evenzeer, bij Hendrik de Vries. Het verhaal dankt in de tweede plaats zijn ontstaan aan de periode van zijn echtscheiding, toen hij bij het vertellen aan zijn jongens in de idylle van zijn eigen kindertijd opnieuw troost en verweer tegen de scheiding zou vinden.

Al even autobiografisch is *Het verkeerde pannetje* van jaren later (1985) naast de schets *Twee broers* (1983), een verhaal voor volwassenen met weinig leeservaring zoals de achterflap van dit boekje in de *Alfabetreeks* meldt. Recht voor z'n raap geeft hij daarin leed van en kribbigheid rond scheiding van vrouw en zonen weer. Deze breuk in het persoonlijk leven werpt hem meer dan ooit terug op zijn kindertijd. Het lijkt wel alsof hij, nu hij van de nood een deugd moet maken, heel zijn achterland en zijn voorgeslacht in het geweer brengt.

In zijn bijdrage aan het boek *Honderd jaar geleden* van het schrijverskollektief, laat hij de hoofdpersoon, Claartje, kennis maken met het Enschede van een eeuw geleden en met de verhalen, liedjes en moppen die zijn grootvader hem vertelde.

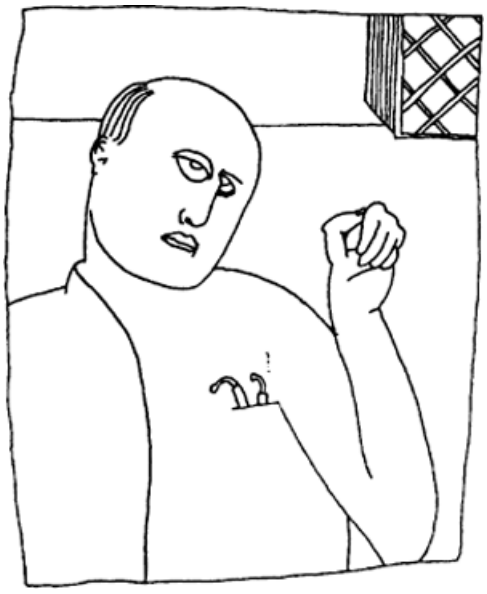
In de burleske strip *De wonderbaarlijke reis van Jacob Maneschijn en Sientje Zeester* ziet hij zijn geboortestad tegen de achtergrond van de verlaten en vervallen fabriekshallen. Van dat decor was het ontslag van zijn vader als personeelschef bij textielfrabiek Holland het begin. De historische roman *Moord in het moeras* levert behalve een kroniek over de slag bij Ane (1277, nog voor de Guldensporenslag), een onverwachte apologie voor de oude rechten van zijn voorgeslacht.

In *Twee meisjes in Twente*, een als didactische vertelling vermomde vroege autobiografie, geeft hij ook blijk van zijn vroege belangstelling voor de archeologie en de geschiedenis van de eigen geboortegrond. En het episch gedicht 'Dicht langs de huizen' brengt met name in het gedicht 'De straat' de oorlogstijd in de straat van zijn kinderjaren in beeld.

In deze evocatie van zijn voorland ruimt hij ook plaats in voor zijn persoonlijke visie op dat verleden, dat bij hem met name kleur krijgt in anecdotes en liedjes, steeds

niet zonder actueel belang. Zo verhaalt hij dat Drentenaren als zijn grootmoeder, naar buiten gingen om de lucht van Drente te kunnen ruiken, en dat ze over de stad Enschede, waar waterleiding was, zeiden dat ‘ze er water uit de muur dronken’. In zo'n anecdote ziet hij de aanpassingsproblemen van onze buitenlandse gastarbeiders weerspiegeld. Hij plaatst de grappen die hij zo graag ten beste geeft steeds in een breed cultuurhistorisch, ja, mythologisch kader. Moppen vertellen hem veel over hun vertellers en over de streek waar ze vandaan komen. Twentenaren uit de textiel typeert hij graag zo: ‘Wat zou je doen, als je de honderdduizend won? Naotell'n.’ Diezelfde anecdote, zo voegt hij er dan altijd weer aan toe, trof hij ook aan in Manchester, met een al evenzeer door textielbaronnen uitgebuit proletariaat dat donders goed wist, dat je ook een geschenk uit de hemel niet uit de vingers moet laten glippen. Wilmink noemt het boek *Kapitaal en arbeid* van Henriëtte Roland Holst in dit perspectief een zeer onderschat boek[17.] en even denk je dan dat je met een historisch materialist te maken hebt die de culturele bovenbouw simpelweg uit de onderbouw verklaart. Maar die verhouding ligt bij hem toch

heel wat complexer, zoals dit gedicht bijvoorbeeld illustreert:



illutratie: Johan Kuipers

Geloof

De zogenaamde hokjesgeest
is niet meer wat hij is geweest:
bij elk nieuw vriendje dat je vond,
keek je de huiskamer eens rond,
en wist meteen waar men voor stond.

Je keek de boekenkast eens aan,
zag Bartje en de Bijbel staan,
en kon volkomen zeker zijn:
hier klopt het hart nog voor Calvijn,
hier is men wat ze noemen fijn.

Of je vond Heijermans en Thijssen,
A.M. de Jongs Merijntje Gijzen
en Jan Romein die zoveel wist.
Dan dacht je: hier zijn zeer beslist
vader en moeder socialist.

Ook zag je bij een vriendje thuis
beeldjes van Christus aan het kruis
en boeken in de boekenkast
van Antoon Coolen. Het stond vast:
een katholieke woning was't.

En twee geloven op één kussen
daar sliep, zei men, de duivel tussen.
Hoewel ook liefde wel geneest,
hadden gelieven nog het meest
te lijden van die hokjesgeest.

De verhalen die zijn voorouders en andere familieleden vertelden en de sprookjes en kinderrijmen uit zijn kindertijd herkende Wilmink ook in de voorliefde van Hendrik

de Vries voor het streekeigene, voor sprookjes, heksen en kindertijd. Desgevraagd gaf hij voor de eerste strofe van zijn pastiche ‘Aan de Nestor der bataafse dichters’:

> Hendrik de Vries, o landrat,
> Die immer het Noordelijk zandpad,
> Dat met spoken en heksen verband had,
> Verkoost boven geestloze randstad,
> (...)

een verklaring in dezelfde geest:

> In verhalen die wij ook nog vertelden, ging het over voorspoken, voortekens zouden wij dat noemen. Een zo'n voorspook vertelde mijn tante. Ze kwam uit de fabriek - ze ging in Duitsland naar de fabriek en woonde in Glanerbrug - en moest zo'n acht kilometer lopen in de nacht. Langs de weg zag ze een verlicht venster met spijlen erin, op de eerste verdieping. Maar daar stond helemaal geen huis. Later kwam daar wel een huis. En daar woonde een jongen die als enige van de gemeenschap naar de HBS ging. Die zat daar 's avonds altijd huiswerk te maken. En dat licht had zij dus gezien, vele jaren voordat het huis er was of voordat ik met mijn huiswerk bezig was, want zo kon ik het natuurlijk ook verstaan.[18.]

Tot die voorbestemming zal naar het oordeel van Wilmink ongetwijfeld ook horen dat hij op de middelbare school meteen in het eerste het beste leerjaar al met de poëzie van Hendrik de Vries in aanraking kwam:

> En daar, op die grote, lugubere school in

> neo-stijlen, vol fabrikanten- en dokterskinderen, bijeenkliekend in ondoordringbare groepen die zich gevormd hadden op elitaire scholen ver uit mijn buurt, daar op dat lyceum met elk uur weer een andere vreemde voor de klas die voorgoed een vreemde zou blijven.[19.]

De sfeer van die school heeft hij in het episch gedicht ‘De spookschool’ (in *Ze zeggen dat de aarde draait. 37 nieuwe gedichten*, 1988) als onderdrukkend opgeroepen: ‘Hij kreeg biologie van een skelet’ en gymnastiek van ‘de grootste klootzak die hij kende’, ‘de aardrijkskunde leraar trok hem voor’, bij tekenen was ‘heel de klas, in leedvermaak fijn samen’ en Engels was ook geen pretje:

> De leraar Engels kon wel grappig lijken, zijn lesuur was echt Engels en dus droog. Hij kende slechts de namen van de rijken, had voor gewone kinderen geen oog.

Hij wordt er snel oud:

> De gangen van de school waren zeer lang en roken naar een kast met oude kleren.

Die mufheid komt steeds weer terug:

> Soms was hij nog weer een kwartiertje jong,
> als hij in de ochtend naar de school kwam lopen:
> het vroege zonlicht prikte op zijn tong
> en even ging de wereld nog weer open.
> Maar als hij 't eigen buurtje had verlaten
> en met de kinderen was meegesjouwd
> van dokters, fabrikanten, advocaten,
> dan was hij weer alleen en heel erg oud.

Maar anders dan in het gedicht kende hij, zoals hij in *Mijn broer* schreef, daar toch één lichtpunt: ‘Dat was het vak Nederlands, van een man die zijn eerste jaar als docent beleefde en die wel net zo weinig op zijn gemak was als ik. Hij las dit gedicht van Hendrik de Vries voor:

> Onder de bomen
> Moog je niet komen,
> En ook niet over
> Dat brugje daar.
> Wie woont er achter?
> Een mensenslachter,
> Een reus, een rover,
> Een moordenaar.
>
> Zijn zeven zonen
> met ijzeren kronen
> moog je niets geven:
> geen stukje brood.
> Aan 't hek gebonden
> staan stille honden
> zouden die leven

Of zijn ze dood?[20.]

Die leraar heette Diemer - een man die, zoals zijn oud-leerling in een interview vertelde, zijn les als een kunstwerk bracht. Hij had iets moois te bieden, het was een man die met een wereld van een geweldige betovering op je afkwam. Van toen af aan zou Wilmink zijn zakgeld aan dichtbundels en bloemlezing en spenderen. En dat kon bij Diemer nog goedkoop ook, want voor drie cent kon je bij hem een gedicht kopen. Het moest wel iets kosten, anders zou binnen de kortste keren het hele schoolgebouw vol liggen.

Wilmink zou dat voorbeeld in latere jaren volgen, toen hij zeven liedjes voor een piek op de markt liet brengen. De ene na de andere herdruk verscheen ervan, later ook in meer luxe uitgaven. Toen Wilmink een jaar of elf was, is hij ook begonnen met schrijven in schriften over dagelijkse dingen zoals knollen jatten bij de boer[21.]. De kennismaking met de poëzie van Hendrik de Vries zal dat ongetwijfeld onder stroom gezet hebben.

In de geschiedenis van het schrijverschap van Wilmink zijn, als ik het goed zie, enige constantes aan te wijzen: het feit dat hij een groot deel van zijn leven Twentenaar was en bleef in Amsterdam, dat hij de band met het arbeidersmilieu altijd hoog in het vaandel heeft gehouden en dat hij als dichter niet alleen zijn eigen kindertijd is blijven uitdragen, maar ook de magische beleving waarmee kinderen poëzie met name in hun spel ondergaan. Poëzie als amulet, misschien is dat wel de kern van zijn kleine, mooie revolutie die hij zo graag af wil zien draaien op draaiorgel en carillon, die hij terughoort in Pudding en Gisteren en in Ketelbinkie en die hij ook terugleest in Bulletje en Bonestaak en in Ot en Sien. En misschien vormt dat ook de parallel met de copla's waarvoor Hendrik de Vries naar Spanje trok.

Eindnoten:

1. Bregje Boonstra, ‘Als je klein bent, ruik je de paddestoelen beter’. In: NRG-Handelsblad, 10-10-1986.
2. Zie hierna bijvoorbeeld wat Cees Aarts, Hans Dorrestijn, Doeschka Meijsing of Ivo de Wijs daarover naar voren brengen.
3. Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper, ‘Ingesprek niet C.J. Aarts: Als je voor je lol uitgeeft, kun je niemand uitgeven die je niet kent, want daar is geen lol aan’. In: BZZLLETIN 53, febr. 1978.
4. Hans Dorrestijn, ‘Overige Bestemmingen, een portret van Willem Wilmink’. In: *De* Donkere Kamer van Dorrestijn. Amsterdam, Contact, 1986.
5. Jeroen Brouwers, ‘De Nieuwe Revisor’. In: Tirade, nr. 250, nov. 1979. En als reactie daarop: Henk Spaan, e.a*., De Valse Revisor.* C.J. Aarts, Amsterdamse Schotschriften, 5. Amsterdam, 1979.
6. Adriaan van Dis, *Hier is Adriaan van Dis.* In gesprek met o.a. Willem Wilmink, VPRO, 21-12-1987.
7. Piet Mooren, Willem Wilmink: ‘Wat ik maak is toegepaste kunst’. Een interview. In: Tegenspraak, sept. 1978.
8. Han Verhallen, ‘Vijftien jaar Pie-rewaaien’. In: Lustrum Almanak 1961. Unitas Studiosorum Amstelodamensium.
9. Piet Mooren, idem.
10. Dr. F. Lulofs en drs. W.W.F. Voskuilen, *Dr. D.C. Tinbergens Nederlandse Spraakkunst.* Culemborg, Tjeenk Willink-Noorduijn, 1972, 16e dr.
    Dr. A. Kraak en Dr. W.G. Klooster, *Syntaxis.*

Culemborg/Keulen, Stam-Robijns, 1972, 2e dr.
11. Doeschka Meijsing, ‘De ideale uitlegger. Het bemoedigende schrijverschap van Willem Wilmink.’ In: Elsevier, 7-5-1988.
12. Ivo de Wijs, ‘De dichter die geen “u” wil zeggen’. In: Vrij Nederland/Boekenbijlage, 11-10-1986.
13. Jacques Klöters, ‘Een gesprek met Willem Wilmink’. In: De Taaishow, ongedateerd.
14. Willem Wilmink, *Mijn Broer. Aantekeningen bij gedichten van Hendrik de Vries.* Baarn, De Prom; Bibliofiel, 1983.
15. Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper, ‘Willem Wilmink’. In: *Dichters Interviews.* Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.
16. Jacques Klöters, idem.
17. Piet Mooren, ‘Over oorlog en het schrijven voor kinderen’. Interview. In: En nu over jeugdliteratuur, jrg. 11, nr. 2.
18. Piet Mooren, idem.
19. Willem Wilmink, idem.
20. idem.
21. Rob Bijnsdorp, ‘Willem Wilmink even terug bij de leraar’. VARA-Zomerkwartaal, 3-8-1978.

Willem Wilmink
Vriendschappelijk

Het Diekman werd verlicht uit grote raten
voor 't feest van een vriendschappelijke strijd,
en mannen liepen toe uit alle straten,
ernstig op weg naar deze plechtigheid.
Er zou verloren worden, maar met ere,
men zou dus in-tevreden huiswaarts keren.

Eens kwam hier Santos met de grote Pele.
Het bleek ons toen: hij was terecht beroemd.
Steeds werden Duitsers die hier kwamen spelen
‘de sympathieke mijnwerkers’ genoemd.
Hun kon de oorlog niet worden verweten:
zij hadden steeds onder de grond gezeten.

Manchester City had als keeper Trautmann,
die in de Cup Final zijn nek eens brak:
dat was toch een verhaal, daar werd je koud van,
tot ver in Wembley hoorde men de knak,
maar hij, hij viel niet uit! Hij is genezen
om op het Diekman onze held te wezen!

Wij hadden Abe met zijn slimme ballen,
hij was een Fries, en een verhaal op zich.
Mocht hij een enk'le keer een kans verknallen,
dan sprak men somber: ‘Ze begriept hem nig.’
Men kwam zijn gram bij Oonk of Voges halen
omdat Us Abe immers niet kon falen!

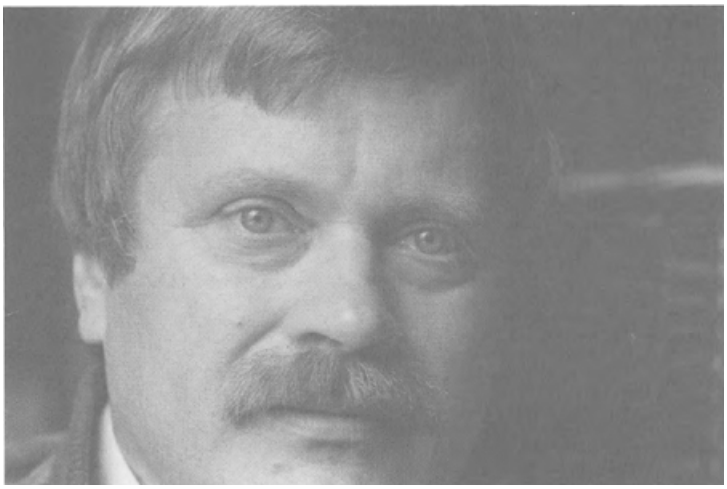
't Sportieve spel dat al die clubs ons boden!
Behalve Rapid (of was 't Wacker?) Wien:
die schopten de' onzen haast onder de zoden,
hun trainer was Kurt Waldheim, zo te zien.

Maar al met al: verduveld mooie tijden,
waar ik in 't Bolwerk graag een Duvel aan mag wijden.

Arthur Japin
‘De directeur daar is een danser’
Willem Wilmink en de Akademie voor Kleinkunst

De Akademie voor Kleinkunst was de jaren van inspraak en medezeggenschap in 1979 nog niet te boven. Zelfexpressie was het hoogste goed en het inzicht dat voor het vormgeven van die diepe zieleroerselen de technische beheersing van diverse disciplines nodig is, ontbrak. Of het nu mijn ‘hete aardappel’ betrof, mijn consequent te lage inzet van een eerste noot of zelfs het lichamelijk ongemak van een uitgedraaide heup, de remedie voor alles was: voelen. ‘Voel die klinkers voorin, voel die noot naar boven, voel je opgetild worden.’ De meest concrete aanwijzing in de les podiumtechniek was de couplettenlange ferme greep van de directeur ten einde te doen voelen van waaruit je nu precies ‘uit je kloten’ moest zingen.

De lessen tekstschrijven waren facultatief en werden dus amper bezocht, maar de enkeling die dat ene uur in de week present was, wilde, talent of niet, dan ook werkelijk schrijven. Terugkijkend denk ik dat we, zo goed als onbewust, zochten naar eindelijk iets tastbaars, een zwart op wit bewijs van wat we wel of misschien juist niet konden.



Willem Wilmink, foto: Hans Vermeulen

De lessen van Rob Chrispijn, Wilminks voorganger (op zijn beurt opvolger van George Groot, die ons na een jaar verliet en zich naar Poena spoedde), waren dan ook voortijdig afgebroken. Chrispijn liet ons, met de beste bedoelingen, geheel en al vrij in metrum, rijmschema en onderwerp. Het duurde niet lang of een zweverige zinsnede uit één van zijn liedjes, ‘Ik viel in een gat van 6000 zielen’ werd een spottend adagium en het was gedaan met respect en interesse.

De fantasie had ook bij hem weer de vrije loop gekregen, maar werd geen moment uitgedaagd zich in een vorm te persen. De therapeutische waarde van de vele zelfgemaakte voorstellingen was in die tijd dan ook heel wat hoger dan de artistieke. De welwillende aandacht van zowel vriend als vijand, die zich bij wijze van publiek hadden laten strikken, verloor dan ook steevast kansloos van een overmacht aan onduidelijke klachten en hermetische introspecties.

Het was die chaos van heftig maar stuurloos voelende adolescenten die Willem Wilmink aantrof toen hij in dat jaar voor de eerste keer de schooldeur aan de Lindengracht in Amsterdam opentrok. Dat hij die niet direct weer met een ferme klap heeft dichtgesmeten, mag alvast een bewijs zijn van een zeker zachtmoedig optimisme.

Entree

Ik herinner me zijn verlegen entree, een uitzondering in een omgeving waar niemand een kans voorbij laat gaan om, toonladders zingend, beide benen in de nek te leggen ten einde zo veel als menselijkerwijs maar mogelijk is op te vallen. Maar indruk maakte Willem desondanks. ‘Hij keek ons om de beurt en bijna met moeite aan, maar in twee kinderlijk grote, open ogen straalde het zichtbare plezier waarmee hij aan de slag wilden. Hij deed even denken aan een Jehova-getuige wiens vreugde over de te verspreiden boodschap helpt de gêne voor het aanbellen te overwinnen,’ schreef ik die avond in mijn schriftje. Weinig lessen later waren me dergelijke vergelijkingen afgeleerd. Wilmink was in die tijd voor ons wel een naam, voornamelijk bekend van zijn bijdragen aan de succesvolle VARA-kinderprogramma's. Maar was dat nu eigenlijk ook cabaret? George Groot had zich in het kleinkunstvak bewezen en zelfs van Chrispijn viel dat niet te ontkennen, maar Willem Wilmink? ‘De oude school’ was weliswaar al een verplicht nummer in de vooropleiding, maar alle schoonheid en betekenis was daar voor ons een dwangmatige herhaling, opdat we ieder woord ook werkelijk zouden doorvoelen, uit weg gerepeteerd.

Kortom, het was ver voor de grote prijzen of promotie, voor de gouden harpen en griffels. Willem was nog niet vanzelfsprekend een autoriteit en we keken aanvankelijk even afwachtend naar hem als hij naar ons.

Nu had hij mij persoonlijk al snel voor zich gewonnen met een verhaal over de Nederlandse faculteit van de Universiteit van Amsterdam. Ik had hem daar als student net misgelopen en stapte uiteindelijk na twee jaar gedesillusioneerd op, verrijkt met de wetenschap dat zelfs over de verst doorgevoerde abstracties nog urenlang ongeïnspireerd gediscussieerd kan worden, maar zonder herinnering aan enig literair genot of zelfs maar de reden dat ik de studie ooit begonnen was. Ik meende in Willems relaas over zijn vertrek als docent een dergelijk ongenoegen te proeven en ik hoopte dat het plezier waarmee hij aan ons scheen te beginnen, over zou slaan en met het genoegen in schrijven, schrijvers en het geschrevene zou doen hervinden.

Voetbal en Tukkers

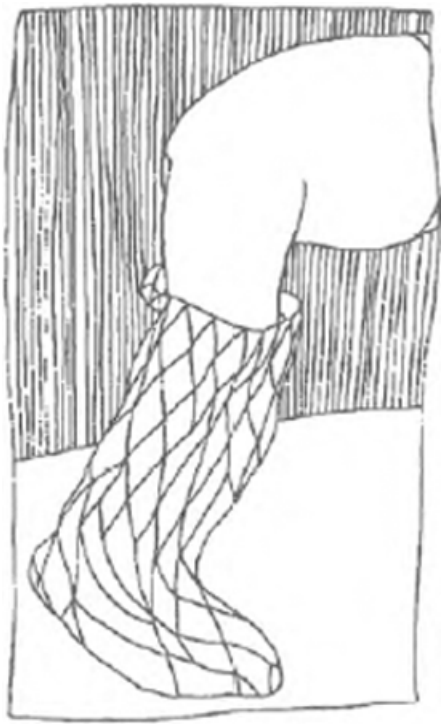
Maar vanzelfsprekend ging dat niet. Het kostte tijd te wennen aan elkaars belevingswereld. In een periode waarin ik het niet voor mogelijk hield dat iemand die naar een voetbalwedstrijd ging ook een pen zou kunnen vasthouden ‘refereert hij’ volgens mijn dagboek ‘steeds maar aan Ajax en Feijenoord of, hoe heet dat allemaal? Daarin lijkt hij iets te ontdekken dat dan weer voor de essentie van iets anders, iets algemeners staat. Ik begrijp wel waar hij heen wil met zulke volksparabels, maar zo'n vereenvoudiging mist bij mij zijn doel (*Zijn doel? Kijk aan!*) Het is me te simpel, te weinig poëtisch en een wereld die me helemaal niets zegt!’

Datzelfde gold zeker ook Twente en de Tukkers, mij toen al even onbekend en daardoor onbemind (‘Het oosten is altijd de klos’ weet Wilmink zelf). Met stijgende verbazing luisterden we soms wanneer touwbaas of stukken-keurder in een anekdote opdook en hoe met de markante Twentse tongval het Enschedese straatleven werd opgehaald ter illustratie van een kindervers.

En al die tijd moeten wij hem niet minder verbaasd en misschien zelfs wel geërgerd hebben. Ik kan bepaald geëxalteerde dichtsels vaag herinneren en met een huivering die me vurig doet hopen dat Willem zelf nooit ook maar een enkele notitie over ons gemaakt heeft.

En toch, langzamerhand, begonnen we elkaar kennelijk te begrijpen: ‘Er is een eenvoud in Wilmink, die als het ware in hem resoneert. Hij zou het zelf, kokhalzend, met klem ont-

kennen en beschaamd verwerpen - veel te zweverig - maar het is een haast oosterse rust. Niet zijn oosten, maar het verdere. Een kalmte die zich niet lijkt *(lijkt)*. aan te trekken van het barokke, die zich probeert terug te trekken van het overtollige van alledag, van Amsterdam, van ons potsenmakers. En die vertrouwde rust klinkt voor hem in een kinderliedje, in de roep van een marktkoopvrouw, in een herinnering, in een vroege tekst: Alle dinghe sijn mi te inghe; Ic ben so wijt! Het enige wat ik hoef te doen is, geloof ik, daarop afstemmen, iets soortgelijks bij mezelf te zoeken en het werk kan werkelijk beginnen.'

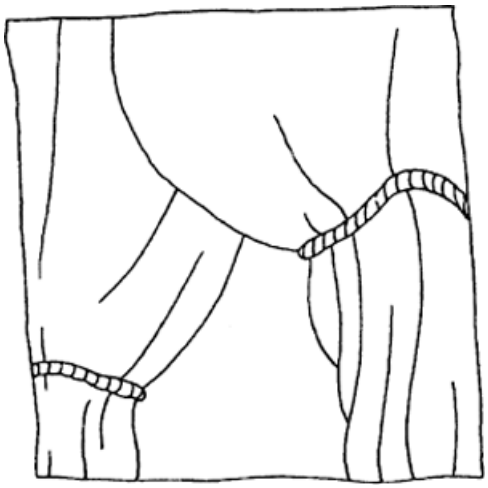


illustratie: Johan Kuipers

Ongeveer vanaf dat moment, een paar maanden nadat Willem Wilmink zijn tekstschrijflessen begon, duiken de eerste leesbare liedjes op in mijn map. Geen onbegrepen bekentenis of oneigenlijk toegeëigende blues meer, maar eenduidige, als het ware 'strakke' verzen. We hielden ons op dat moment op aandrang van de meester geruime tijd bezig met niets anders dan eigen jeugdherinneringen en wel zó verdicht dat ze herkenbaar konden zijn voor een kind. Zonder dat we daar nu direct bij stil stonden kregen we op die manier voor het eerst de kans om te zien of er temidden van al die heftige gevoelens, die steeds maar werden verondersteld en aangesproken, werkelijk iets waard was om vermeld te worden.

De franje werd gesloopt, het kaf gescheiden en wat restte was vaak een zo direct mogelijke verwoording van een begrijpelijk gevoel. Het werd duidelijk dat 'je dus niet verliefd (hoeft) te zijn op de maan om je alleen en onbegrepen te voelen. Het reflecterende neon op de brede natte tegels van Second Avenue kan voorgoed achterwege blijven. Einde van de goedkope filmclichés, andermans beelden en Tollens' tranen.

Rijmdwang



illustratie: Johan Kuipers

Toen een regelmatige produktie van één, twee teksten per week bij de meeste leerlingen zodoende op gang gekomen was, werd heel slim het accent verschoven van inhoudelijke waarachtigheid naar de vervolmaking van de dichtvorm. Rijm, metrum, ritme en versvoet werden allemaal doorgenomen en grondig getraind. Voor het eerst van mijn leven beleefde ik opgewonden plezier aan een sport: de uitdaging eenzelfde simpele boodschap als voorheen te laten horen, zonder concessies te doen aan de meest dwingende vormen, van hendekasyllabisch sonnet tot haiku. Maar terwijl ik me verloor in de vijf-voetige jambes, gebeurde er, ik meen tegen het einde van Willems eerste lesjaar, iets wonderlijks met een mede-leerling. Het keurslijfje werd blijkbaar iets té dicht aangesnoerd en de jonge man in kwestie stuitte in zichzelf op de meest heftige weerstand. Zijn wrevel groeide en nam cabareteske vormen aan, tot hij uiteindelijk, overspannen, uit de lessen wegbleef. Het zei me toen niet veel, maar nu lijkt het een

extreem eerste teken te zijn geweest van beginnende problemen.

Het tweede, voor mij laatste, jaar van Wilminks lessen leek mij nog vruchtbaarder dan het eerste. Een aantal van de geproduceerde teksten begonnen op te duiken in de tweemaal 's jaars te geven voorstellingen. Niet alleen wijzelf gebruikten ze, maar er ontstond ook werkelijk vraag naar, waardoor liederen en gedichten voor groter publiek konden worden uitgeprobeerd.

Niet aflatend werden holle frasen in de lessen doorgeprikt, manke rijmen afgestraft. Voor de doorzetter kwam Wilmink met buitenlandse teksten, waarvan de vertaling hemzelf soms voor grote problemen had gesteld. Die tóch te vertalen zonder het bestaande metrum geweld aan te doen, zonder iets van de oorspronkelijke betekenis af te snoepen en vooral zonder die iets te ‘verfraaien’, dat werd een nieuwe speelse uitdaging.

En altijd bleef het parool: ‘hoe eenvoudiger, hoe beter’. Na een bepaald ontnuchterende les noteerde ik dat Willem ‘heel simpel illustreerde dat het genieten van poëzie los kan staan van het begrijpen. Hij gaf het voorbeeld van een kind dat vrolijk meezingt met de radio. Het verhaspelt zinnen, verzint woorden, laat andere weg. Van de oorspronkelijke tekst is niets meer over, maar het kind heeft de grootst mogelijke lol. Waarom? Omdat metrum, ritme, melodie in zijn hoofd zitten en die hem plezier verschaffen, niet de moeizaam door de tekstdichter verwoorde betekenis. Erg effectief dit, omdat ieder van ons zich nog wel een dergelijke zelfgemaakte nonsenstekst herinnert. We kwamen op de (slechts schijnbare) betekenisloosheid van sommige oud-Hollande kinderliedjes, die we toch ooit klakkeloos geleerd hebben en op de broddeldichtjes van Lewis Caroll, die toch bijna ondubbelzinning duidelijk zijn: ‘'Twas brillig,’ zoals Alice zegt, ‘seems very pretty.’

Ik moest direct denken aan wat Virgil Thomson me pas geleden vertelde over Gertrude Stein. Toen hij vroeg waar de door haar zojuist opgeleverde aria voor hun (door hem te componeren) opera in Gódsnaam over ging, antwoordde ze: ‘Kan het wat schelen? Het gaat over pom-darada-pom tak-tak. Dat is het enige dat ik er over zeggen kan, alles wat jij hoeft te weten en meer dan ze er straks van zullen onthouden!’ Een weinigjes nonchalant, maar zij hield in ieder geval de eer aan zichzelf. Al met al vandaag een lesje in nederigheid en opnieuw een pleidooi voor de ontwikkeling van het maatgevoel, in dubbele betekenis.’

Aan het eind van dat jaar kon ik ergens stage gaan lopen en ik greep die kans aan om geen voet meer op de Akademie te hoeven zetten. Willem Wilmink bleef er nog een jaar, naar ik begrepen heb tot het einde van het schooljaar '81-'82. Een enkele keer kwam ik hem tegen, mopperde hij wat over ‘de Kleinkunst’ en overstemde ik hem waarschijnlijk zo met mijn eigen gemopper, dat me kon ontgaan wat er nu precies aan het gebeuren was. Later hoorde ik dat nieuw aangekomen leerlingen bezwaar maakten tegen een ‘te ambachtelijke aanpak’, wat dat ook moge zijn. Het leidde tot een conflict met de schoolleiding, die er tot op de dag van vandaag het zwijgen toe doet. In 1984 vertelde Willem Wilmink in het Algemeen Dagblad met ruzie te zijn wegge-stapt: ‘De directeur is een danser, dus dat zegt genoeg. Waar het daar op aankomt is: hoe ziet het er uit, hoe komt het over. En of iemand wel accentloos Nederlands spreekt. Als je naar een liedje luistert hoor je meer de spraakleraar dan de tekst.’ En dat dus alle overdreven accent op de inleving ten spijt!

Na al die tijd zijn de besognes van drie jaren ‘Kleinkunst’ grotendeels onbelangrijk geworden, voor mij en hopelijk voor Willem ook. Daarom is het goed om nu, tussen alle onbeschrijfelijk beschreven chaos door, dít terug te lezen:

‘Ik kan er niets aan doen, soms erger ik me aan hem, want als je mij mijn gang laat gaan dan zou ik me nu eenmaal het liefst in cryptische rococo-stijl uitdrukken, zó dat het aan mijn oor behaagt en aan het mijne alleen; Een half geneuriede melodie die even in een kleine ruimte blijft hangen; Veel krullen ter ondersteuning van een klein draagvlak. Maar nee, dat lukt bij Wilmink niet. Ik erger me maar heel even. En dan vooral toch aan mezelf. Hij heeft gelijk. Hoe ik dat weet? Aan de hevige liefde voor zijn taal, die uit zijn ogen straalt, uit zijn woorden klinkt, in zijn gedichten leeft. Hij geniet zelf zo intens van de eenvoud van een gedachte, van het weglaten van een invulling. Hoe zou ik aan zo'n pret kunnen twijfelen? Diezelfde kinderlijke pret die bij mij op al die schooltjes verloren is gegaan. Langzaam maar zeker komt de herinnering daaraan weer terug. Ik krijg er gewoon zelf weer plezier in.’

Willem Wilmink
Uitreiking van de diploma's

Onder de meisjes menig stevig stuk,
maar er zijn ook van die nog hele tere,
onder de jongens veel in herenkleren,
en allen, allen stralend van geluk.

Niet langer meer gebukt onder het juk
van heel veel saais om uit het hoofd te leren:
niemand zal ooit nog bij hen informeren
naar passé défini of overdruk.

Maar 't is meteen ook de examenklas,
die vol saamhorigheid en warmte was,
waarvan men zich zo zorgeloos ontdoet.

Nu slaat voor 't laatst de grote schooldeur dicht,
en kijk, daar gaan ze: blij en doelgericht
een toekomst met veel heimwee tegemoet.

Harry Bekkering

Willem Wilmink: een schrijver vol mededogen

Harry Mulisch' opvatting van het schrijverschap wordt in zijn autobiografische essay *Zelfportret met tulband* als volgt verwoord:

> Het oeuvre van een schrijver is, of behoort te zijn, een totaliteit, één groot organisme, waarin elk onderdeel met alle andere verbonden is door ontelbare draden, zenuwen, spieren, strengen, kanalen, waardoor onderling voeling gehouden wordt en geheimzinnige berichten heen en weer worden gezonden, stromingen, seinen, kodes... Raakt men het ergens aan, ergens anders reageert het; (...) Het oeuvre is het *nieuwe lichaam* van de schrijver een lichaam, dat hij zichzelf geschapen heeft, hechter, duurzamer dan hetwelk hij van zijn moeder heeft meegekregen. Het is bestemd, hem bij zijn verdwijning op aarde te overleven: niet 'eeuwig', maar enige tijd. Met dit nieuwe lichaam zal hij nog ademen, wanneer hij al lang heeft opgehouden te ademen; al lang sprakeloos geworden, zal hij er nog uit spreken.
>
> (Mulisch, 1974[14], p. 108)

Veelal wordt de hier uitgesproken opvatting typerend voor Mulisch en zijn werk geacht, zeer recentelijk nog door De Rover (1987). Dat lijkt me onjuist. Voor elke (goede) schrijver gaat deze gedachtengang op. Ook, en misschien wel juist, voor Willem Wilmink, wiens oeuvre (verhalend proza, poëzie en essay) mijn inziens zeker 'één groot organisme' genoemd mag worden. In hoeverre en in welke mate zal hieronder, voornamelijk aan de hand van zijn verhalend proza, duidelijk gemaakt worden.

Een mundus inversus?

Zijn eerste prozawerk, *Het bange dierenbos*, lijkt ons door zijn titel in een zeer bekende wereld te plaatsen: een sprookjeswereld waarin dieren de hoofdrol zullen spelen. Maar Wilmink zet de lezer met die verwachting door zijn beginzin direct op het verkeerde been:

> Lena had van haar moeder geleerd dat er geen kabouters bestaan. En geen draken. En geen konijnen met een bril op en een broek. 'Het werkelijke leven is al interessant genoeg,' zie Lena's moeder altijd, 'al die verzinsels leiden een kind maar af.'
>
> (Wilmink, 1986[a], p. 7)

Dit moet wel waar zijn, want de verteller voegt daar apodiktisch aan toen: 'En dat ís ook zo.' Toch ontmoet Lena in de volgende alinea 'in haar vakantie' - volgens een aloude jeugdliteraire traditie spelen avonturen zich immers altijd af in de vakantie - een konijn met een bril op en een broek aan en dus kan het verzinsel toch een aanvang nemen. Aanvankelijk heb je als lezer de indruk - juist door dat konijn in deze 'outfit,

- met een *Alice in Wonderland*-achtig verhaal te maken te hebben, waarbij aan het eind zal blijken dat alles een droom is geweest. Dat is echter niet het geval. De verzonnen wereld blijft de wereld waarbinnen alles zich afspeelt. Hoewel, het is toch ook weer niet helemaal de oude vertrouwde sprookjeswereld met kabouters, sprekende dieren, draken en heksen. En dat heeft te maken met de verteller.

Hiervoor gebruikte ik de term 'verteller' in verteltechnische zin, maar in de verhalen van Wilmink mag men, dunkt me, wel een stap verder gaan en de ik-figuur die het verhaal op bijna negentiende-eeuwse wijze verschillende malen onderbreekt, als een échte verteller zien: Willem Wilmink, gezeten ín een kring van kinderen, die *zijn* omgekeerde sprookje vertelt. Je zíet en hóórt hem als het ware vertellen. Niet zonder opzet spreek ik van 'ín een kring van kinderen', want hij kiest direct partij voor het kind, niet voor het kind in het algemeen, maar voor hem of haar die het op een bepaalde manier moeilijk heeft. Een trekje, dat steeds weer in het werk van Wilmink is terug te vinden. Het bebrilde konijn brult namelijk tegen Lena: 'Kijk eens wat je gedaan hebt, *rooie* brievenbus!' (o.c., p. 7) De verteller springt er onmiddellijk tussen:

> Nu had Lena inderdaad rood haar, wat ik persoonlijk reusachtig mooi vind. En meisjes met rood haar zijn er niet erg dol op om voor brievenbus te worden uitgescholden. En dat zéker niet door iemand die er zelf een beetje roodachtig uitziet: iemand als een konijn.
> (o.c., p. 7)

Het mededogen reikt evenwel verder. Het konijn heeft redenen om bang en opgewonden te zijn, want 'Grote Gevaren' bedreigen het bos: Drab, de verschrikkelijke Draak, de nachtelijke uitholdreudels en Gabber Grijpsma, Struikrover Z.G. (= zonder genade) en de Grote Verwisselaar die konijnen maakt van mieren en mieren van konijnen. Lena neemt de taak op zich de gevaren te bestrijden en zo de rust in het dierenparadijs terug te brengen. Maar ze blijft een kind, kent angst en twijfel waarvan de verteller, wie anders, de lezer deelgenoot maakt:

> En inderdaad had Lena al meteen een beetje spijt van haar moedige woorden. Maar in zo'n geval kun je toch erg moeilijk terugkrabbelen.
> (o.c., p. 11)

Het eerder genoemd omkeringsprincipe wordt door Wilmink ook op de Grote Gevaren toegepast. Vooroordelen lijken te moeten worden weggenomen. De draak blijkt vooral een grappenmaker te zijn, al is zijn humor niet die van Lena, en is hij zich van zijn 'gevaar' voor het bos in het geheel niet bewust. Hij belooft Lena nooit meer in het Dierenbos te komen. Hij is er trouwens nooit geweest en zal dat ook nooit doen.

Haar volgende ontmoeting betreft de struikrover Gabber Grijpsma en zijn maatje Kareltje Karate, en ook deze figuren blijken ondanks hun uiterlijk *aardige* mensen die van hun moeder houden. Lena heeft drie gulden bij zich, waaraan Gabber dit commentaar verbindt (en we hóren Wilmink):

> 'Voor een kind is drie gulden anders nogknap veel,' zei Gabber, 'want weet je, toen ik nog een jongetje was, toen kreeg ik 1 cent per jaar. Eén cent per jaar! En ik was er wat gelukkig mee.' 'Vertel ook maar wat je met die cent deed,' zei Karel, en tegen Lena voegde hij daaraan toe: 'Dat vertelt hij namelijk heel graag.' 'Ik kocht er een sjaal voor. Een wollen sjaal. Voor moeder. Die gaf ik haar op moederdag,' vertelde Gabber, terwijl de tranen hem over de wangen rolden.
> (o.c., p. 23)

De beide rovers blijken ook de juiste (socialistische) mentaliteit te bezitten, want naar aanleiding van hun valluiken (daaruit bestaat hun struikroverschap) wordt opgemerkt:

> Een vetpot is het nog steeds niet, (...) want valluiken lijken mooi, maar het is eigenlijk niks. Je zult het altijd zien: de rijke mensen lopen erom heen, en de arme mensen donderen erin.
> (o.c., p. 23)

De verteller is het hiermee kennelijk van harte eens, aangezien hij aan het slot van dit hoofdstuk een deftige dame en heer beschrijft in het bezit van een buidel met goudstukken. Net voordat het echtpaar het valluik bereikt, doet het een stapje opzij: '"Jammer," dacht Lena. En ik wil wedden, dat jij dat ook dacht!' (o.c., p. 24)[1]. Op deze wijze en het gebeurt in de nog te bespreken verhalen evenzeer brengt Wilmink verteller en lezer zeer dicht bij elkaar. Ze gaan een intieme relatie met elkaar aan, bijna met het karakter van een samenzwering. Schrijver/verteller en lezer weten waartegen of tegen wie ze moeten samenspannen. Het is niet overdreven te zeggen dat Wilmink zich door deze vertelwijze - deze opmerking zal hem wellicht als muziek in de oren klinken - eerder in een soort *orale* literaire traditie geplaatst weet dan in een literair-schriftelijke.

Om een lang (sprookjes)verhaal kort te maken: alle gevaren blijken nauwelijks gevaren te zijn, althans ze kunnen gemakkelijk door (het kind) Lena bezworen worden. De later in het verhaal opgevoerde, iewat enge kluizenaar die weliswaar als verwekker van de angst in het bos ontmaskerd wordt, maar ook zijn eigen droevige levensgeschiedenis kent en derhalve ook niet écht slecht is, heeft gelijk:

> Grote Gevaren kun je leren kennen, en dan blijkt soms, dat het eigenlijk helemaal geen Grote Gevaren zijn. Dat het allemaal best meevalt.
> (o.c., p. 43)

Het verhaal eindigt dan ook met een groot

Willem Wilmink, foto: Bert Nienbuis

feest, een feest omdat het Bangedierenbos geen bang dierenbos meer is. Iedereen is aanwezig: draak, struikrovers, kabouters, en de (eertijds boze) kluizenaar betaalt het. De naam van het bos verandert ook. De nieuwe naam luidt: het Gezelligheidsbos.[2.]

Dit, in mijn ogen, bijna klassieke boekje moét Wilmink welhaast geschreven hebben als een vorm van protest. Het werd immers geschreven in een tijd, 1976, dat puur realistische verhalen in de jeugdliteratuur de boventoon voerden. Het verhaal met zijn rare versjes, grappen en onleesbare kabouterbriefjes (hoewel die gemakkelijk door kinderen ontraadseld kunnen worden, want Wilmink gebruikt hun eigen spelletjescode) lijkt geschreven te zijn tegen de op dat moment heersende pedagogische normen in. Ook essayistisch verzette hij zich tegendeze toenmalige tendens in de jeugdliteratuur in zijn in 1978 geschreven *Het kinderboek van elfenland tot echtscheiding.* Dodelijk belachelijk heeft hij het genre gemaakt in het volgende gedicht:

Het leven is knudde (liv us knølle)

Het geluk is ver te zoeken
in de Zweedse kinderboeken
en de Zweedse kinderseries op tv:
elke Zweed voelt zich bedonderd,
Astrid Lindgren uitgezonderd,
heel de schepping was een waardeloos idee.
En de kleuters nemen zwijgend nog een neut,
want kabølle knølle nøke smørrebrød,
ja, kabølle knølle nøke smørrebrød.
(ONDERTITELD; NEE, HET LEVEN HEEFT GEEN ENKELE WAARDE MEER.)
O, wat is het leven zuur
in de Zweedse literatuur.

Er wordt heel wat afgeleden
in dat grote land van Zweden,
alle ouders gaan voortdurend uit elkaar.
Onder 't vrijen heerst een zwijgen
en een angsaanjagend hijgen,
want een paring duurt gewoonlijk zeven jaar.
Als de wilde winden waaien om het dak,
is het leven slechs een knølle bølle kak,
is het leven slechs een knølle bølle kak.
(ONDERTITELD: JA, HET LEVEN IS EEN PIJP ZONDER TABAK.)
Zweedse zegswijze.)
O, wat is het leven zuur
in de Zweedse literatuur.

Kind'ren die uit onbehagen
hele lange messen dragen,
neuriën in het Zweeds en stichten brand.
Overal is het verlangen
om zichzelf te gaan verhangen
in de tuin van de ontaarde predikant.
Want het leven is een bøze drøøm
ja, kabølle knølle nøke nøtebøøm,
ja, kabølle knølle nøke nøtebøøm.
(ONDERTITELD: NEE, IK HEB NIET OM HET LEVEN GEVRAAGD.)

O, wat is het leven zuur
in de Zweedse literatuur.

(Wilmink, 1986[6], p. 630)

Moderne varianten van een oude traditie

Wilmink beheerst, laat daar geen misverstand over bestaan, het realistische genre echter wel. Dat bewees hij met zijn *Ver buiten de stad*, *Buurjongens* en *Het verkeerde pannetje.* Alleen sluiten met name de eerste twee boeken eerder aan bij de traditie van het ouderwetse jongensboek. Beide boeken roepen reminiscenties op aan de boeken van Kieviet en Van Abkoude en - al wat het alleen maar vanwege het voetbalelement - Schuil, boeken dus waarin humor en (jongens)avonturen centraal staan. Het 'tijdloze jongensboekachtige' heeft wellicht ook te maken met het feit dat uit de verhalen zelf niet op te maken is in welke periode de gebeurtenissen zich afspelen. Het verhaal is tijdloos en net zo goed te situeren na de oorlog (WO II wel te verstaan) als in de periode rond de eeuwwisseling, misschien zelfs nog eerder daar, waardoor de relatie met genoemde traditie alleen nog maar versterkt wordt.

Alleen al door de bijna kinderlijke opstelstijl waarin het geschreven is, moéten kinderen zich wel in *Ver van de stad* herkennen. Ik geef daarvan een aantal voorbeelden:

Nog drie nachten zou hij hier zijn, in deze
kamer. En dan zou het gebeuren

Nu was het zover: Kees z'n koffer was
ingepakt. Er was niks vergeten hoopte hij.

> De taxi kwam (...) Eindelijk vertrokken ze.
>
> En daar stonden ze voor de boerderij.
>
> Die morgen zaten ze aan het ontbijt.
>
> Eindelijk waren ze bij het huis van Scholten.

Maar ook inhoudelijk biedt het verhaal herkenningspunten te over. Daar is allereerst (weer) het mededogen, het invoelingsvermogen van de schrijver met het logerende kind, dat angst heeft voor de gevoelens van heimwee die het onvermijdelijk zal krijgen. De (schrijver-)verteller staat hier nog dichter bij zijn hoofdpersoon Kees[3], waarschijnlijk omdat het autobiografische notities betreft, zoals wellicht afgeleid mag worden uit het slot van het verhaal waar de vader van Kees wordt toegesproken: '... gelooft U ook niet, mijnheer Wilmink' 'Vast en zeker,' zei vader.' (o.c., p. 106) Dit is de enige keer dat er überhaupt een achternaam wordt gegeven, waarmee het verhaal op subtiele wijze een autobiografische wending krijgt. Terug naar de Kees ín het verhaal. Zo tracht hij aanvankelijk zijn gevoelens van heimwee te bezweren:

> Kees vond zijn kamertje lelijk én gezellig. Hij pakte alvast een paar dingen uit zijn koffer. De drie boeken die hij had meegenomen, legde hij op de tafel. En hij legde zijn nieuwe vulpen ernaast. Zo. Nu dát er lag, woonde hij al een beetje in het kamertje.
> (o.c., p. 63)

Maar het mededogen geldt niet alleen de gevoelens van Kees, het geldt evenzeer de mensen op het platteland over wie zoveel vooroordelen bestaan ('Het waren ook nog boeren. En boeren zouden wel een raar soort mensen zijn, dacht Kees. (o.c., p. 58)). Het boek lijkt mede geschreven om vooroordelen weg te hemen. Dat maakt het, ondanks het in veel opzichten ouderwetse karakter, tot een *modern* boek. De lezer wordt immers gericht op de relatie tussen 'stadsjongen' en 'boer', dat wil zeggen de relatie tussen 'gewone' en 'ongewone' mensen. Er zijn overeenkomsten en verschillen en die worden door Wilmink ook niet verdonkeremaand (het 'rare' eten, de 'rare' wc, de stilte, het katholieke geloof, het niet kunnen lezen van Dieka).

Het knappe van Wilminks literaire benaderingswijze is echter dat de verschillen in eerste instantie worden geaccentueerd door vooroordelen en 'feiten' van 'horen zeggen'. Wanneer Kees aan den lijve ondervindt hoe iemand wérkelijk is (vgl. Lena's ontmoetingen met de (zogenaamde) angstaanjagende figuren in *Het Bangedierenbos*), worden die verschillen weggenomen en de tegenstellingen opgelost, zodat niets de omgang met elkaar in de weg hoeft te staan. De vrees voor het 'vreemde' en het 'onbekende' blijkt telkens weer ten onrechte. Het fraaiste voorbeeld en tevens is daarin de relativerende functie van het komische aangegeven is de figuur van 'Gekke Gerrit'. Kees ligt alleen op zijn kamertje, kan niet slapen en kijkt uit het raam. Beneden staat een man met een brede zwarte mantel om. Vervolgens krijgen we een bijna Hendrik de Vries-achtige ervaring (van Kees) beschreven:

> Kees begreep wel waarom de man zo'n mantel om had. Het was een roversmantel. En die man was een rover. Een dief.

(o.c., p. 65-66)

De mensen bij wie hij logeert, identificeren deze man als ‘Gekke Gerrit’, een ‘gevaarlijke gek’, al wordt aan dat gevaar direct al het een en ander ontnomen, omdat de oorzaak van de gekte wordt aangegeven:

> Hanna vertelde dat Gekke Gerrit vroeger een heel goed verstand had. Toen was hij timmerman. Een prima vakman. En hij had een heel mooi meisje waar hij mee zou gaan trouwen. Maar hij kreeg een ongeluk met zijn motorfiets. Hij kwam in het ziekenhuis en werd wel weer beter. Maar zijn goeie verstand was hij kwijt. En zijn meisje was hij ook kwijt.
> (o.c., p. 68)

Echt gevaarlijk kan zo iemand dan (bij Wilmink) al niet meer zijn, al is er één moment dat Kees in aanwezigheid van Gerrit bijna verstijft van angst. De laatste staat tijdens het onweer plotseling in de boerenwoning en roept dat donder en bliksem voortekens zijn en een boodschap uit een andere wereld. Gelukkig relativeert Bernard-oompje (een zeer oude, typisch Wilminkiaanse opa-figuur, met veel ondeugende streken in het verleden, wiens begrafenis daardoor tot een zeer vrolijke gebeurtenis wordt) op ironische wijze de span-

ning door op te merken: ‘Ja, Kees, (...) onze Gerrit is een geleerde kerel, dat hoor je wel.’ (o.c., p. 76) Later wordt de angst voor Gerrit geheel weggenomen als Kees en enkele vrienden in het geheim een bezoek brengen aan zijn werkplaats. Ze worden door hem betrapt en al snel blijkt dat hun angst voor hem ten onrechte was. Hij weet zelf wat andere mensen van hem denken: ‘... een beetje raar in mijn hoofd ben ik nog altijd. Daarom noemen ze me soms Gekke Gerrit.’ (o.c., p. 90).

Ik heb gezegd, dat Wilminks werk een eenheid vormt, ‘raakt men het ergens aan, ergens anders reageert het.’ Zo is het ook met *Ver van de stad.* Kees denkt, twee maanden later, terug aan de logeerpartij:

> Hij moest ineens weer denken aan zijn vakantie op de boerderij. Wist hij eigenlijk nog wel hoe het gezicht van Ries eruit zag? Nee. Hij probeerde zich Ries voor te stellen, zijn ogen, zijn neus, zijn haar, zijn mond. Het lukte niet. (...) Was Ries dan al vergeten? Zo'n goede vriend. Dat maakte Kees verdrietig.
> (o.c., p. 108)

‘Mijn vriendje David’ geeft (misschien nog mooier) dezelfde gevoelens weer:

> 'k Heb in de vakantie een vriend gehad,
> daar ging ik haast elke dag mee op pad,
> en we leenden elkaar onze boeken.
> En 's morgensvroeg werd ik wakker van
> steeds datzelfde heerlijke plan
> om die vriend weer op te gaan zoeken.
>
> Zo zijn al die dagen voorbijgegaan,
> en toen brak de laatste ochtend aan
> dat wij elkaar nog zagen.
> Nou ja. Gewoon. De vakantie was om.
> En wij vergaten, zo stom, zo stom,
> elkaars adres te vragen.
>
> Soms, in mijn bed, met mijn ogen dicht,
> lig ik te proberen of ik zijn gezicht
> kan vinden in mijn gedachten.
> Het lukt me nooit. Maar vandaag in de
> klas
> wist ik weer precies hoe het was,
> precies hoe hij praatte en lachte.
>
> Dat zal ik onthouden, nog heel erg lang.
> Hoop ik tenminste. Want soms ben ik bang
> dat ik na een heleboel jaren
> hem tegen zal komen, en híj stelt zich voor,
> en ík stel me voor.
> En we hebben niet door
> dat wíj die twee vrienden waren.
> (Wilmink, 1986[b], p. 206)

Nog sterker dan *Ver van de stad* vormt *Buurjongens* een loot aan de traditionele jongensboe-kenstam. Men zou het in zekere zin Wilminks *Jongensdagen* kunnen

noemen.[4.] De reeds bekende Kees en zijn vriend Gerrit zijn de hoofdpersonen en beleven avonturen met vooral Gerrit als initiator. Juist omdat ze zo verschillend zijn, kunnen ze elkaars beste vriend zijn. Kees is, om met Annie M.G. Schmidt te spreken, een 'leeskind' draagt ook een bril, zijn moeder klaagt dat hij teveel binnen zit. Gerrit is een 'leefkind', dat niet leest. Zijn moeder klaagt dat hij altijd op straat te vinden is. En ook al vinden we Wilmink meer terug in Kees dan in Gerrit, de laatste krijgt in dit boek zeker niet minder (literaire) aandacht dan Kees.

Het verschil tussen beide jongens wordt het mooist weergegeven in het hoofdstuk 'Een brief', waarvan door Bregje Boonstra (1988) terecht gezegd is, dat het één van de roerendste brieven bevat uit de Nederlandse literatuur.

> 'Ik heb je nodig,' zei Gerrit, 'want jij haalt altijd achten of negens voor je opstellen. En bij mij staan ze stijf van de roje strepen, als de meester ze heeft nagekeken.' (...) 'Als jij me nu eens hielp een liefdesbrief te schrijven,' zei Gerrit.
> (o.c., p. 117)

Na enig heen en weer gepraat over wat er boven de brief zou moeten staan ('Lieve Nelly, liefste Nelly of allerliefste Nelly'), wil Gerrit er graag iets in, waaruit blijkt hoeveel hij van haar houdt. Kees bedenkt dan snel: 'Ik zou voor je door het vuur willen gaan.' Maar aangezien zijn vader gezegd heeft, dat een brief nooit met 'ik' mag beginnen, wordt het: 'Gaarne zou ik voor je door het vuur willen gaan.' Gerrit schrijft dit gewillig op en voegt eraan toe, daarmee zijn grote rijpheid bewijzend:

> 'Je krijgt al een beetje tietjes.' (...) 'Nou,' zei Kees, 'maak er dan van: Gaarne zou ik voor je door het vuur willen gaan, want je krijgt al een beetje tietjes.'

Een prachtig voorbeeld van humor door middel van stijlbreuk! Maar Gerrit, de realiteit kennend, roept: ‘Ben je bedonderd, als ik dat opschreef, was ik verloren.’ (o.c., p. 119). Kees, de literator tenslotte, acht een vergelijking in de brief onmisbaar. Gerrit lijkt dit een goed idee (‘kon Nelly meteen zien dat ie niet op zijn achterhoofd gevallen was’). Na deze discussie neemt de verteller even het woord. Hij is net zo bewogen als de briefschrijvers zelf, lijkt het:

> Na drie kwartier was de liefdesbrief klaar, en hij was ontroerend mooi geworden.
> Lees zelf maar:
> Lieve Nelly,
> Gaarne zou ik voor je door het vuur willen gaan. Je haar is als een bloesempracht! Je ogen zijn als goudvissen in de diepe zee! Jij als geheel bent als een vlinder!
> Vanavond wacht ik op je. Om zeven uur precies. Bij het hek van de Rembrandtschool. Als je niet komt, is mijn leven geen knip voor de neus meer waard.
> Het beste.
> (o.c., p. 120)

Hoewel het humoristisch is, is het tegelijkertijd buitengewoon ontroerend. De brief is het resultaat van overleg, dat voortkomt uit het onvermogen (van kinderen) om een intens beleefd gevoel voor een ander in taal uit te drukken. Het woordgebruik is onhandig, maar de intentie is duidelijk, de gevoelens authentiek. Vandaar ook dat Gerrit de ernst van zijn brief wil benadrukken door hem te ondertekenen met zijn eigen bloed. Het tragische en het komische worden hier op schitterende wijze samengebracht.

Soortgelijke gevoelens vinden we terug in het gedicht ‘Een liefdesbrief’, al wordt de brief hier niet verstuurd:

> Er is in de klas een nieuw meisje gekomen,
> donker en klein.
> 'k Voel me zo raar, moet er altijd van dromen
> bij haar te zijn.
>
> Zit ze heel hard aan haar sommen te werken,
> maakt dan een vlek,
> dan wil ik haar troosten. Toch laat ik niks merken:
> ik ben daar gek.
>
> 'k Heb haar een keer aan d'r haren getrokken,
> eventjes maar.
> Toen ging ze huilen, ze was dus geschrokken.
> Toen schreef ik haar.
>
> ‘Ik zal je altijd verdedigen,’ schreef ik,
> ‘jij bent zo lief.’
> En ik dacht: morgen, op het schoolplein,
> dan geef ik
> haar deze brief.

'k Zag haar allang toen ze daar bij het hek stond,
samen met Riet.
En ik werd band dat ze 't briefje heel gek vond,
gaf het dus niet.

Kijk, deze fles zal mijn brief wel bewaren,
die neemt hem mee.
Fles met de brief erin, jij moet gaan varen
tot in de zee.

(Wilmink 1986[b], p. 403)

Wilmink en zijn broers, Willem links

Hoewel de (grappige) avonturen in *Buurjongens* centraler staan dan in *Ver van de stad*, ontbreekt ook hier Wilmink als bestrijder van vooroordelen niet. Zo ontmoeten beide jongens op een fietstocht samen met Nelly een verdwaald zigeunerjongetje dat ze keurig bij zijn ouders afleveren. Het aardige van Wilminks beschrijving is dat Kees en Gerrit, bewoners van een saaie straat in Enschede, zeer onder de indruk zijn van het interieur van de woonwagen. Zigeuners eng? Kom nou:

> Het was prachtig daar in de woonwagen. Rooie gordijnen met heel veel plooien. Koperen bloempotten. Een divan met een versierde sprei. Een lamp met wel honderd kleine stukjes glas eraan.
> (o.c., p. 127)

En de gewoontes in de woonwagen vinden de jongens nog interessanter:

> Maar nu wou de baby op haar arm ook aandacht hebben, dus begon ie een beetje te jammeren. 'Hij heeft dorst,' zie de vrouw. Toen haalde ze een van haar borsten uit haar jurk. Nelly vond zoiets heel gewoon, maar Gerrit en Kees keken hun ogen uit, dat kan ik (!) je wel vertellen.
> (o.c, p. 128)

In de volgende uitspraak van de moeder wordt Wilminks bedoeling met de zigeunerscène duidelijk en worden de (zogenaamde) gewone mensen op hun plaats gezet:

> 'Het lijkt me wel fijn, om in een woonwagen te wonen,' zei Nelly. 'Als de mensen hier maar wat aardiger voor ons waren,' zei de vrouw, 'maar ze halen hun wasgoed binnen als ze ons langs hun huis ziem lopen. Denken zeker dat we zigeuners zijn.'
> (o.c, p. 128)[5.]

Klassetegenstellingen - Wilmink heeft tenslotte onderwijs genoten van mensen als Romein en Presser - laat de auteur evenmin onbesproken. We zien weer dezelfde mentaliteit. In het hoofdstuk 'De Jan Steenstraat' wordt een typisch jongensgevecht beschreven: Gerrit en Kees 'knokken' met jongens van de Jan Steenstraat, een straat met bewoners van een lagere sociale klasse ('een straat met rommelige huizen, en met vuilnis op de trottoirs'). Kees en Gerrit gaan er dan ook bij voorbaat van uit dat ze op een oneerlijke, gemene manier bevochten zullen worden. Dit gebeurt in het geheel niet, Kees krijgt zelfs een pluimpje van de leider van de Jan Steenstraatgang, omdat hij zo oneerlijk gevochten heeft. Er ontstaat zo een gevoel van verbondenheid tussen beide groepen (zij 'voelden zich al een beetje Jan Steenstraters').

Wilminks opstelling blijkt overduidelijk in de 'mop' er komen nogal wat van dit soort kinderlijke straatgrappen in zijn werk voor die de jongens gezamenlijk met een voorbijganger uithalen:

> Er kwam nu een man aanlopen met een kop zo kaal als een biljartbal. 'Meneer!' zei Gerrit vriendelijk, 'gaat u verhuizen?' 'Hoezo?' vroeg de man. 'U hebt Uw haar al ingepakt,' zei Gerrit. Alle jongens vonden dat een hele goeje. Maar de man keek zuur, alsof hij dacht: Dat schorum van

de Jan Steenstraat, dat spot maar met andermans gebreken. En hij ging haastig op weg naar een nettere buurt.
(o.c, p. 151)[6.]

Wilmink: een moralist

In het voorgaande[7.] heb ik Wilmink herhaaldelijk aangeduid als een bewogen auteur, vol mededogen met het kind en andere 'underdogs'. Naar mijn oordeel wordt ten onrechte door een aantal critici betoogd dat Wilminks werk niet moraliserend is. Ik noem Remco Ekkers: 'Zijn toon is niet moraliserend, wel positief.' (Ekkers, 1986) Men beluistere Piet Mooren: 'De liedjes van Wilmink zijn bevattelijk en de toon is nergens moraliserend.' (Mooren 1984) Het wordt niet duidelijk in welke zin beide critici de term 'moraliseren' gebruiken. Misschien is het het verstandigst Wilmink zelf over deze kwestie aan het woord te laten, daarmee ook zijn essays in mijn betoog betrekkend.

In 1987 werd in Vrij Nederland, in 'De blauw geruite kiel' een korte discussie gevoerd door Wilmink en zijn collega-dichter Ed Leeflang. De discussie begon met Wilminks artikel 'Kom Keesje lief! Hou op met krijten' (ook opgenomen in *Goedenavond, speelman*), waarin hij zijn bewondering uitsprak voor Van Alphen. Het hinderde Wilmink dat Van Alphen nog steeds als een brave en flauwe dichter werd beschouwd.

Wilmink trachtte aan te tonen, dat het met Van Alphens braafheid wel meeviel en dat deze kinderen juist heel goed aanvoelde. Op dit artikel volgde een reactie van Leeflang. Hij kon Wilminks bewondering voor Van Alphen niet delen:

> ... het is natuurlijk een volwassene die voor kind speelt. Er zijn tegenwoordig honderden van die gedichten, dat merk je als je bundeltjes van de laatste twintig jaar doorleest. Al die dichters willen, net als Van Alphen, amuseren én opvoeden. Daarbij leggen ze kinderen ideeën en gevoelens in de mond die kinderen zelf vaak niet hebben. In ieder geval niet zó hebben. En ja, het valt ook niet mee om een stem te laten klinken als die van een kind. Van Alphen had er dikwijls moeite mee en de moderne dichters lukt het ook niet altijd even goed.
> (Wilmink 1987, p. 49)

Wilmink reageert hier aanvankelijk zo op:

> Brederode mag hoeren in de ik-vorm laten spreken, Slauerhoffeen boegbeeld, Marnix de Prins van Oranje ('ben ik van Duitsen bloed'), Shakespeare boeven als Richard III en Macbeth, maar kinderdichters geen kinderen.
> ('De blauw geruite kiel' 31-1-1987)

Dit lijkt vooralsnog louter een literair-technisch tegenargument, maar het is m.i. veel meer. Wilmink is *als schrijver* in staat kinderlijke gevoelens te verwoorden:

> Leeflang heeft ongelijk, omdat de goede kinderdichters geen kinderen napraten, maar dingen zeggen die kinderen van een jaar of acht tot elf wel kunnen voelen, maar nog niet kunnen uitdrukken. Soms mislukt zoiets en dan krijg je kinderachtige teksten. Soms lukt het, en in dat geval *hoor* je geen kind, maar je *ziet een kind vóór je*, dat in zijn houding en gezichtsuitdrukking 'zegt' wat de volwassen dichter werkelijk onder woorden brengt.
> (Wilmink 1987, p. 49)

Bovendien schaamt Wilmink zich in het geheel niet voor zijn moralisme, want voor hem geldt: als de moraal goed is, mag je, misschien wel moét je, hem verkondigen:

> En waarom mag kinderliteratuur niet moralistisch zijn, terwijl men een schrijver als Multatuli bewondert juist om zijn morele verontwaardiging? Het ligt er maar aan wat de moraal is: die van *Pinocchio* of die van *Moeder, vertel nog eens van Adolf Hitier.*
> ('De blauw geruite kiel', 31-1-1987)

Dank ben ik verschuldigd aan twee oud-studenten Nederlands van de Universiteit van Nijmegen, die in hun afstudeerscriptie, op verschillende wijze, aandacht hebben geschonken aan het werk van Wilmink: Mirjam Braam, die een studie schreef over de poëzie van Wilniink ('En daaruit kan een stroom van verzen vloeien'. De kinderpoëzie van Willem Wilmink nader bekeken (1988)) en Charles de Vré, die 'de

aard van het komische in jeugdliteratuur' (1987) onderzocht en in zijn beschouwing het werk van Wilmink betrok.

Bibliografie:

Bregje Boonstra, ‘Luister even wat ik roep’, NRC/Handelsblad 18-3-1988
Remco Ekkers, ‘Van nonsens tot verwondering’, BZZLLETIN, jrg. 14 (1986), p. 3-8
Theodor Holman, ‘Ik ben niet ouder dan elf geworden’ (interview), Het Parool 9-10-1985 Guus Middag, ‘Naast een kozijn van futloos groen’, NRG/Handelsblad 21-10-1988
Piet Mooren, ‘Willem Wilmink’, *Lexicon van de jeugdliteratuur*, 1984
Piet Mooren, ‘Bekentenissen van een dichter’, *Jan Campertprijzen 1985*, o.r.v. Harry Bekkering, Den Haag 1985, p. 97-108
Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*, Amsterdam 1974[14]
Frans C. de Rover, *De weg van het lachen*, Amsterdam 1987
Willem Wilmink, *Willem Wilmink Omnibus*, Amsterdam 1986a
Willem Wilmink, *Verzamelde liedjes en gedichten*, Amsterdam 1986b
Willem Wilmink, *Goedenavond, speelman*, Houten 1987

Eindnoten:

1. Later in het verhaal vindt men dezelfde opvatting terug, wanneer Gabber op het aan het toegevoegde ‘tuig’ als volgt reageert:
   ‘Tuig,’ riep Gabber. ‘Wat tuig? Die kerels die in grote paleizen van huizen wonen en die anderen voor zich laten werken, dát is tuig!’ (o.c, p. 39)
2. Vgl. de opmerking van Guus Middag naar aanleiding van Wilminks zeer recente bundel *Vandaag is het de grote dag*. Spoedcursus gelegenheidsdichten:
   Het is een droevige meester, die hier zijn cursisten vertelt dat sinds 1885 ‘gezelligheid een taboe is geworden in de Nederlandse poëzie, en dat men een beetje neerkijkt op gelegenheidsdichters en poëziewedstrijden en rederijkerij.’ Het is wel duidelijk dat zijn hart ligt bij de gezelligheid, bij deze ‘gezelschappelijke poëzie’... (Middag 1988)
3. Vgl. ook deze vertellersscène later:
   Ik weet niet of je wel eens bij de tandarts geweest bent. Nee? Nou, dan moet ik je even vertellen dat een tandarts een boor heeft. Daar boort hij mee. Niet in hout of in een muur, zoals gewone mensen doen. Maar in je kiezen. Dat wist Kees. En hij zag er heel erg tegenop. Hij liet zich nog liever een been afzetten, (o.c., p. 93)
4. In menig interview heeft Wilmink te kennen gegeven een groot bewonderaar te zijn van het werk van Theo Thijssen. De aard van deze bewondering mag typerend heten voor Wilminks houding tegenover (jeugd)-literatuur:
   Neem bijvoorbeeld Theo Thijssen met zijn boek *Kees de jongen*. Dat was door Theo Thijssen niet als kinderboek bedoeld. Hij raadde het de jeugd zelfs af, ze moesten zijn *Jongensdagen* maar lezen. Toch houden kinderen van *Kees de jongen*. Het mooie daarvan is dat het een leven beschrijft dat iedereen eigenlijk gehad heeft. Kees is een doorsneejongen, in een doorsneegezin. Hij droomt ervan heel belangrijk te worden. Het is mijn leven dat Theo Thijssen beschrijft en daarom is het zo interessant. (Holman 1985)
   Het is waarschijnlijk, zo zegt Boonstra (1988), dat de hoofdpersoon in een aantal van Wilminks verhalen niet voor niets Kees heet.

5. Een opmerking met dezelfde strekking kan opgetekend worden uit de mond van Gerrit, wanneer hij met heimwee terugdenkt aan de kermis:
   In elk geval, tuinman zou hij niet worden. Op de kermis had hij ontdekt wat hij allemaal kon. En kermismensen waren ook stukken aardiger dan gewone mensen. Stukken aardiger, (o.c, p. 163)
6. Vgl. in dit verband ook deze scène bijna aan het eind van het boek:
   Opstaan, dat was een heel probleem voor zijn vader. Hij had dan ook een gruwelijke hekel aan het spreekwoord: DE MORGENSTOND HEEFT GOUD IN DE MOND. 'Dat spreekwoord is bedacht door fabrieks-direkteuren,' zei zijn vader, (o.c, p. 165)
7. Ik betrek *Het verkeerde pannetje* hoewel ik het Wilminks mooiste prozawerk vind niet in mijn beschouwingen. Het artikel van Piet Mooren ter gelegenheid van de toekenning van de Nienke van Hichtumprijs (1985),
   'Bekentenissen van een dichter', bevat zo mogelijk nog meer 'bewijzen' van de door mij hier geponeerde stelling dat Wilminks oeuvre 'een totaliteit, één groot organisme' genoemd mag worden. Die interpretatieve arbeid hoeft hier niet opnieuw verricht te worden.

Karel Eykman
Gedichten om mee te spelen
Poëzie voor kinderen van 1950 tot nu

De drijftol

Nooit loop mijn drijftol zonder slagen;
Want houd ik op, dan loopt hij niet.
Ik heb in al dat slaan verdriet,
En zal om ander speelgoed vragen.

Maar is 't ook zoo met FLIPJE niet!
Ja; had ik nimmer slaag te vreezen,
'k Zou zelden in mijn boeken lezen,
En dat geeft vader ook verdriet.

Foei! dat ik van een tol moet leeren,
Met vlijt te werken zonder dwang,
'k Wil, tot mijn straf, mijn leven lang
Geen ander speelgoed gaan begeren.

(Hieronymus van Alphen)

Ziezo, dat kunnen kinderen in hun zak steken. Werden er nog maar van dat soort versjes gemaakt tegenwoordig, dat zou een hoop pedagogengezeur schelen.

Ja, we kunnen er natuurlijk wel om lachen, maar ondertussen was Hieronymus van Alphen toch maar de eerste die poëzie voor kinderen schreef. In een tijd waarin voor de jeugd ronduit propagandateksten voor godsdienstzin of vaderlandsliefde beschikbaar waren met nog wat heldendom van Romeinen enzo, kwam hij met doodgewone huis-tuin- en keukendingen aan, zoals een gebroken glas, een pruimeboom en die drijftol. Hij spreekt kinderen aan op hun eigen niveau, heel ouderwets vaderlijk weliswaar, met een door en door conservatieve moraal, maar niet zonder humor of warme hartelijkheid.

Ik ben het niet altijd met zijn moraal eens - dat vermoedde iedereen misschien al - maar ik waardeer het wel dat hij er een heeft. Voor zijn kinderversjes geen flauwekulseltjes, ze moeten iets zeggen, ergens over gaan. Dat geldt ook nu nog. Bovendien heeft Hieronymus aandacht voor de taal. Het ziet er simpel uit, maar het zit vaak razend knap in elkaar.

Cornelis had een glas gebroken
Vooraan de straat
Schoon hij de stukken had verstoken
Hij wist geen raad

Willem Wilmink kan enthousiast uitleggen hoe knap dat is, dat ‘overslaan’ bijvoorbeeld, het haperen van het ritme in ‘hij wist geen raad’. De adem stokt, het vers ook, de radeloosheid straalt er vanaf. Van Willem leerde ik de liefderijke vermanende vaders van voor de

oorlog te waarderen, naast Van Alphen ook prachtdichters als J.J.A. Goeverneur en J.P. Heije. ‘Hoor de wind waait door de bomen’ is bijvoorbeeld een tekst waar ik jaloers op kan zijn. Stel je eens voor dat je dat voor het eerst hoort: ‘Zou de goede Sint wel komen, nu hij het weer zo lelijk vindt’.

De spanning wordt haast ondragelijk opgevoerd. Dat wordt niks, vrees je, en juist dan wordt er op de deur geklopt. Wie is daar? De Verlosser en Goedheiligman! Is het toch nog goed afgelopen! Daar kan ik mijn ogen niet droog bij houden, al ben ik het met Toon Hermans eens dat die laatste regel ‘En strooit dan wat lekkers in d'een of d'andere hoek’ zwak is. ‘Nog te beroerd om even te zeggen in welke hoek hij het legt,’ zegt Toon.

Natuurlijk is er kritiek mogelijk op die goeie ouwe tijd. Als je alleen maar dicht bij huis blijft met je onderwerpen, wordt het wel erg kneuterig. Dat is tot en met Rie Cramer te merken. Die snoezige versjes komen de straat niet op. Als Rie de deur uitgaat is dat hoogstens een serredeur naar het gazon.

De kans is verder altijd groot dat de moraal er duimendik bovenop ligt en dat die poëzie onder de duim houdt en platdrukt. Dat zie je bij Hieronymus al, bijvoorbeeld in dat gedicht van die drijftol.

En tenslotte kan het idee dat je voor kinderen vooral fraai moet schrijven, leiden tot een poëzie vol volzinnen, lang nadat de dichters voor volwassenen daar vanaf zijn. De bundel *Kun je nog zingen zing dan mee* staat bol van dat soort waar-de-top-der-blanke-duinen-regels. En dat was toch maar jeugdcultuurgoed tot minstens 1950.

De Paroolgeneratie

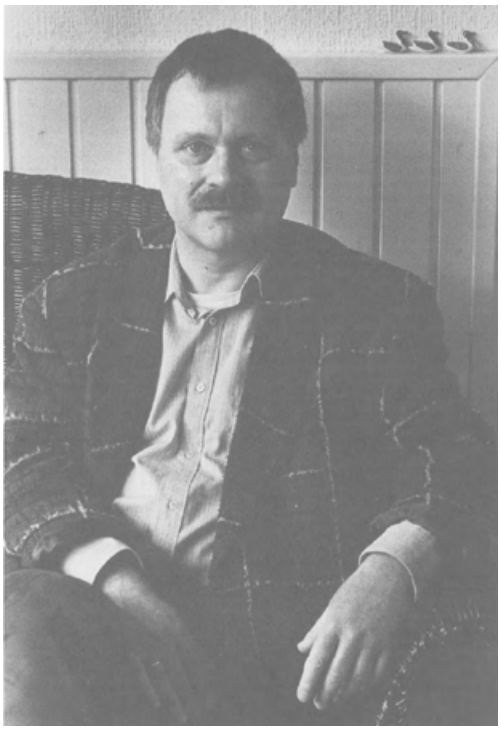
In 1950 verscheen *Het Fluitketeltje* van Annie Schmidt. En vanaf die tijd is alles anders in de kinderpoëzie. Twee generaties in de twintigste eeuw zijn met haar opgegroeid en de derde generatie staat al te trappelen. We hebben gewoon met haar geboft. Dat kan je wel stellen, dus laten we het daarop houden.

Annie Schmidt spreekt kinderen niet toe, maar moedigt ze aan. Ze heeft kinderen wel degelijk iets te melden. Haar gedichten hebben duidelijk een morele ruggegraat, maar het is geen preken, het is aansporen, opjutten om ‘te blazen tegen het boze woefwaf’. Zij heeft kinderen het recht gegeven op het gevoel van ‘Ik ben lekker stout’, anti-autoritair ver avant la lettre.

Haar aanstekelijk anarchisme zit ook in de humor die ze hanteert, je struikelt voortdurend over nonsensikale situaties, je raakt terecht in een omgekeerde wereld waarin van alles gebeurt, wat helemaal niet kan. Kinderen krijgen op die manier een knettergekke vrijplaats, als tegengif tegen de rationalistische, verstandige grote mensen-realiteit. Mijn grootmoeder bijvoorbeeld begreep niet wat er nu te lachen viel om die onzinversjes en dat geeft je als kind het trotse gevoel dat je iets voor jezelf hebt, waar anderen nou eens met hun verstand niet bijkunnen.

Annie Schmidt is daarnaast ook nog aanstekelijk in haar taal; nog nooit eerder vertoonde rijmen en handenvol woordspelingen worden kwistig rondgestrooid. Ze melkt die grappige taalvondsten niet uit, ze is al lang bij de volgende regel als je om de vorige nog zit te grinniken. Het lijkt Freek de Jonge wel. Bovendien, je weet niet

hoe ze hem dat flikt, *klinkt* het altijd zo feestelijk en verrassend. Ze heeft met haar klankkleur alleen al die hele, wat duffe en te voor de hand liggende



Willem Wilmink, foto: Bert Nienbuis

kinderpoëzie uit haar titjd in frisse Cobrakleuren gezet, nieuwe woorden zoals de ‘wimwamreus’ en de ‘miesmuizers’ zijn aan onze taal toegevoegd.

Ik heb net lied voor Kattemenoeltje hierbij uitgekozen om te laten zien dat ik gelijk heb. Alles van Annie Schmidt zit erin, dat samenzweerderige aanmoedigende, fel in haar kritiek op het wafwoefwaf en tegelijk heel lief en ontroerend en speels van klankritme en taal.

Grote poes gaf les aan haar zoon Kattemenoel

Ik zal je leren blazen tegen 't grote kattekwaad.
Ik zal je leren blazen tegen 't grote wafwoefwaf,
het grote waswoefwaf dat altijd door de wereld gaat.
En als je dan goed blazen kan dan blaas je 't van je af,
Kattemenoeltje,
Kattemenoel.

Ik zal je leren spelen met je eigen mooie staart
of met een heel klein kloenseltje of met een pluisje touw.
Wij amuseren ons met niks, dat ligt in onze aard.
Die arme mensen, ach, die amuseren zich niet gauw.
Die hebben daar Wim Kan voor nodig, liefje, op zijn minst.
Wij katten kunnen zonder hem en dat is onze winst,
Kattemenoeltje,
Kattemenoel.

Ik zal je leren krabben tegen 't bloemetjesbehang
en lekker met je nagels langs de mooie nieuwe stoel.
Daar zijn de mensen razend om, dat weten we allang.
Die arme dwazen kennen niet dat zalige gevoel,
Kattemenoeltje,
Kattemenoel.

Ik zal je leren stelen uit de wiebelende pan.
Ik zal je leren kopjesgeven aan de goede man.
Ik zal je leren zwerven op de smalle daken 's nachts
met helle groene koplampen die schijnen onverwachts.
Ik zal je leren lopen op een blad met twintig glazen,
zonder er een te breken en ik zal je leren blazen.
Ik zal je leren blazen tegen 't grote kattekwaad
en tegen 't grote wafwoefwaf dat door de wereld gaat.
En dan ben jij een goede kat, zo een als ik bedoel,
Kattemenoel,

Kattemenoel,

Kattemenoel.

(Annie M.G. Schmidt)

Niet bij Annie Schmidt, maar wel bij haar epigonen zie je dat er ook zwakke poëzie in haar stijl mogelijk is. Natuurlijk, je kan slechtere voorbeelden kiezen dan Annie, maar het begint vervelend te worden als een versje alleen maar grappig, lollig en vooral leuk moet zijn. En

als je het ik-ben-lekker-stout-anarchisme reduceert tot alleen maar vertedering over jongetjes die geen zin hebben om naar bed te gaan of meisjes die hun bordje niet leegeten, dan heb je de scherpe kantjes van de verontwaardiging van Annie Schmidts kinderen afgehaald.

Zulke versjes werden en worden heus gemaakt, al zeg ik lekker niet welke schrijvers ik bedoel. Ik wil wel kwijt dat ik het dan niet over schrijvers als Han Hoekstra en Hans Andreus heb. Door de overweldigende produktie van Annie Schmidt zijn ze een beetje op het tweede plan geraakt, maar dat tweede plan had toen zoveel meer kwaliteit dan nu. Eeuwig zonde dat ze alletwee dood zijn, want hun werk heeft zulke wonderschonen uitschieters. Daar zitten elementen in die je pas jaren later in de kinderpoëzie terug zal vinden.

Wees maar stil,
en praat maar wat zacht,
want Leo, die jongen, die altijd lacht,
die zo vlug en zo lang is,
en voor niemand bang is,
Leo is ziek.

Vanmorgen heb ik hem opgezocht.
Zijn moeder deed me open.
Ze zei: ‘Jij komt zeker voor Leo, hè,
kom maar mee,
zal je zachtjes lopen?’

Leo lag in bed en zag heel bleek,
het was net of hij veel kleiner leek
zo in bed met zijn nachtgoed aan.
Ik zei: ‘Dag Leo, word maar gauw beter,’
en hij zei: ‘Dag Peter,’
heel zachtjes,
ik kon hem haast niet verstaan.
Op een kastje naast zijn bed
waren allemaal drankjes neergezet.

Op straat scheen de zon,
een draaiorgel maakte muziek,
maar ik dacht alleen maar:
Leo,
Leo is ziek.

(Han G. Hoekstra)

De stratemakeropzee-golf

In oktober 1972 was de eerste uitzending van de Stratemakeropzeeshow, geschreven door het schrijverscollectief en meteen was het ook goed raak. Daarmee bedoel ik dit keer niet dat de Telegraaf een pracht van een schandaaltje cadeau deed naar aanleiding van de aflevering over poep en pies. Ik heb het nu over de poëzie. Toen ik de teksten van die eerste afleveringen nog eens las, was ik achteraf stomverbaasd,

hoe wonderlijk het allemaal zo gekomen is. Al in het vierde programma tref je bijvoorbeeld een meesterwerk van Willem aan: ‘Visite uit de hemel’. ‘Eens vroeg mijn zoontje met angstige stem/ als iemand

dood is wat gebeurt er dan met hem?'

We waren vrij willekeurig bij elkaar geplukt door Aart Staartjes en we moesten binnen een paar weken de eerste teksten inleveren. De meesten hadden nog nauwelijks voor kinderen geschreven. Dat we met zoveel plezier in de kinderliteratuur verzeild zijn geraakt is een gelukstreffer.

Wat is nu precies het kenmerkende van Willem Wilmink, datgene waarmee hij de kinderliteratuur zo verrijkt heeft? Ik wou dat ik het precies kon uitleggen.

Het heeft in ieder geval te maken met de grote emotionele herkenbaarheid van zijn werk. Iedere regel is met groot inlevingsvermogen geschreven. Dat vind je bij Annie Schmidt ook natuurlijk, maar bij hem lopen de emoties wel erg hoog op. Hij schrijft niet voor kinderen, maar heel subtiel vanuit de belevingswereld van kinderen. Niet voor niets heet een van zijn bundels *Iedereen heeft dat wel eens*.

Verwarrende gevoelens zo onder woorden brengen dat je merkt dat je niet de enige bent die daarmee zit, daar gaat het om. Literatuur als troost dus.

Willem Wilmink (r) in Engeland als student

Het blijft alleen bij hem niet bij de tere kinderziel. Behalve die innerlijke *belevings*wereld komt ook de *lrrf*wereld van kinderen in het vizier: de straat, de buurt, de school, de stad, de wereld van volwassenen, de maatschappij. Om een of andere reden is het nu ook vrijwel afgelopen met kabouters, reuzen, krokodillen en heksen, hoe aardig die ook kunnen zijn. Terwijl hij wars is van alle modieuze pedagoocheltrucs van de jaren '60, '70, '80 (en tezijnertijd ook '90 neem ik aan), is Willem, zijns ondanks, wel degelijk maatschappijkritisch. Vanuit een bepaald 'gevoelssocialisme' zoals hij dat noemt, krijgen discriminatie, onderwijssystemen, hilversum drie, echtscheidingsegoïsme, statusverschil en hondenbezitters er ongenadig van langs. Vooral Hans Dorrestijn is zijn grote secondant in dat verontwaardigd aanpakken van misstanden. Hans hanteert daarbij graag schandalige overdrijvingen en provocerend absurdisme, meer dan Willem, maar het is vanuit hetzelfde gevoel van solidariteit.

Daarbovenop komt nog Willems ongelofelijk subtiele taalgevoel. Het is zijn niet te verklappen geheim van de smid. Ik heb eens een flinke ruzie met hem gehad, waardoor ik er toch een beetje meer van begreep. Er zou een forum zijn (1976) en ieder van ons zou een eigen stelling verdedigen. Mijn stelling was: ‘Emotionele herkenbaarheid is belangrijker dan mooischrijverij’. Dat kon helemaal niet, vonden de anderen van het schrijverscollectief, dat kon ik niet maken, dat moest ik terugnemen.

‘Over mijn lijk,’ dacht ik, zoals meestal in dat soort conflicten. Willem

ging tenslotte wijdbeens voor mij staan, ik weet het nog goed, wees naar mij met zijn grote schoolmeestervinger en zei: ‘Emotioneel herkenbaar schrijven en mooi schrijven, dat is precies hetzelfde!’ Tja, daar had hij natuurlijk gelijk in, al liet ik dat toen nog niet meteen merken.

Dat is nou net de kunst: zo schrijven dat de taal gelijk opgaat met de emotie. Dat kan hij als geen ander: een kwaad vers heeft korte, afgebeten zinnen en meestal mannelijk rijm, een weemoedig lied klinkt veel vloeiender, met vrouwelijk rijm, verlegen regels haperen en bij grote schrik en wanhoop slaat het ritme een maat over. Zo heeft elk liedje zijn eigen sound, passend bij het beschreven gevoel. Hij zegt wel dat hij dat van Van Alphen heeft geleerd, maar hij kan het oneindig veel prachtiger.

Als voorbeeld neem ik ‘'s Avonds laat’. De hele Willem zit erin: het grote inlevingsvermogen en mededogen, zijn kritiek op ouders die niet weten wat ze hun kinderen aandoen, de invloed van Hendrik de Vries en Van Alphen, de angste en de eenzaamheid precies in de juiste woorden, passende toonsoort en milde humor ondergebracht in die ontroerende laatste regels ‘mijn haar/ Het wordt al grijs’.

Iedere keer als ik dat voorlees op een lezing voor ouders klinkt er een welgemeend en hartgrondig ‘Ach gut’ uit de mond van veel moeders. Ik zorg er dan ook voor dat die lezing om half elk afgelopen is.

's Avonds laat

Moeder, je kwam om elf uur thuis.
Niet later, zei je zelf.
Ik zit nog steeds alleen in huis.
Het is kwart over elf.

Ik kwam uit bed om negen uur,
ik hield het niet meer uit:
geroezemeos achter de muur,
figuren langs de ruit.

Straks komen dieven om de hoek
en klimmen door het raam.
Naar geld en klokken zijn ze op zoek,
ze fluisteren mijn naam.

Ze vinden onze klok nog wel:
hij tikt vannacht zo bang.
Als ik mijn oma nou eens bel?
Maar nee, die slaapt allang.

O, moeder, moeder, kwam je maar.
Of ben je soms op reis?
Ik zit te woelen in mijn haar.
Het wordt al grijs.

(Willem Wilmink)

Toch zijn er, ja je houdt het niet voor mogelijk, mensen die soms hun wenkbrauwen fronsen bij dit soort poëzie. Daar zijn natuurlijk botterikken van VPRO-zijde bij, die nu eenmaal niet houden van

‘dat softe gezeik’. Goed, niks aan te doen. Maar iemand als Ed Leeflang heeft wel degelijk een gefundeerde, eerlijke en degelijke kritiek ingebracht. Die komt ongeveer hierop neer:

> Jullie van het schrijverscollectief schrijven zo meelevend, zo invoelend, staat dat de poëzie niet in de weg? Kan een dichter wel vanuit een ander dan zichzelf schrijven? Sterker nog: kan je wel vanuit de gevoelswereld van een kind schrijven? Jullie gaan er maar vanuit dat dit of dat bij kinderen leeft en schrijven dan namens het kind. Hoe weten jullie dat? Jullie dichten kinderen alles van jezelf toe, jullie maken je niet tolk van hun gevoelens, jullie maken je meester van kindergevoelens en leggen zo jullie ideeën, over hoe een kind zou moeten zijn, aan ze op. Jullie zijn geen haar beter dan de moralist Hieronymus van Alphen, geef mij Annie Schmidt maar.

Tot zover mijn verkorte weergave. Ed zal moeten toegeven dat hij het niet beter had kunnen zeggen. Natuurlijk kan Willem hierop wel counteren en dan ga ik gelijk ook mee naar voren.

Ten eerste: sinds wanneer mag een dichter niet meer vanuit een ander schrijven? Shakespeare deed niet anders. En: wat is er eigenlijk tegen intuïtief invoelen? Moet je eerst pedagogiek studeren om deskundig onderzocht te hebben wat er in het kind leeft en mag je daarna pas gaan dichten? Dat is nu net de arrogantie van al die pabopiepeltjes die ons dat in hun werkstukken willen aansmeren.

Is het niet erg ouderwets romantisch om poëzie te zien als de allerindividueelste expressie van de poëet?

Trouwens, ik weet niet of je Willem weieens thuis hebt meegemaakt op een avond dat Wobke langer dan een kwartier te laat thuiskwam. Nou, ik kan je verzekeren dat dit gedicht ‘'s Avonds laat’ zéér, zéér autobiografisch is. Niks vanuit het kind geschreven, gewoon vanuit zichzelf. Dat is nou juist wat het schrijven zo spannend maakt: kinderen betrekken bij watje zelf bezighoudt, door dat naar ze toe te vertalen en daarbij impliciet te vragen ‘heb jij dat ook?’

In de tweede plaats heeft Ed Leeflang natuurlijk ook een beetje gelijk. Je kunt misgokken over wat er bij een kind leeft en dan ben je voor je het weet sentimenteel in plaats van emotioneel. Het overkomt ons allemaal wel eens dat we zo graag onze eerlijke overtuiging willen overbrengen, dat we per ongeluk doorslaan naar moralisme.

Zelf zegt Willem hierover in *Waar het hart vol van is* naar aanleiding van het laatste couplet van ‘Frekie’ (‘misschien vind je Frekie zielig/maar dat was-ie niet voor mij/ want ik zag nog nooit een jongen/ die zo blij kon zijn als hij’): ‘Aan dat laatste couplet hebben we lang zitten knoeien. Maar het kwam steeds niet goed, en achteraf begrijp ik pas waaraan dat lag: ik ontnam in dat laatste couplet de schooljongen het woord om, met opgeheven vinger, een les uit te delen. Ik wilde een kind laten praten, maar praatte per ongeluk zelf.’

Hans Dorrestijn voelde zich ook een beetje ongemakkelijk bij zijn, door moeders de hemel ingeprezen, troostrijke gevoelig zielige verzen. Hij loste dat op door van de weeromstuit afschuwelijk horrorliedjes te maken over sadistische obers in het enge restaurant, bloeddorstige badmeesters en de hit ‘Ging ome Jan maar dood’. Zeer effectief en zeer onverantwoord. Tot zijn verbijstering heeft hij ook hiermee

succes. Hij vindt het frustrerend, volgens mij, dat het hem nooit eens lukt om zijn eigen glazen in te gooien. Maar ik heb bewondering voor

zijn moed om provocerend te schrijven voor kinderen, telkens op het randje, telkens tegen de schreef aan. Dat hij soms over de schreef gaat geeft niet, hij gaat gewoon door tot het weer precies raak is.

't Enge restaurant

'k Heb als kind zoveel geleden,
honderd maal zoveel als jij.
Ik had ouders hele wrede,
'k Kreeg daaglijks op mijn lazerij.
Mijn lot was door de weeks te dragen,
al sloegen ze met harde hand,
maar 'k moest alle zaterdagen
met ze mee naar 't enge restaurant,

't enge enge enge restaurant!

Daar liepen twintig ober-kellners tierend af en aan,
enkel om de kinderen te jennen.
Die kregen poffertjes gevuld met levertraan
of ijs met mayonaise om ze te verwennen.
En als je het niet opat, sloegen obers met een stok.
Ze sleurden je het restaurant door naar de kok.
In de keuken had de kok wel duizend vorken en messen.
Hij prikte meer in kinderen dan in rollade of in konijn.
'Ah, ist das wier ein Kind das nicht will fressen?!'
brulde hij. Je wist meteen hoe vreeslijk wreed je straf zou zijn.

'Hou je handjes eerst maar eens een poosje in die hete ketel soep.
En geen gejank. En haal ze er pas uit als ik je roep.
En kijk maar niet zo vies. Ze is getrokken van bouljon.
Er zit een beetje prei in, maar 't meeste champignon.
En als je niet wilt eten ventje, is je mond misschien te klein.
Dan nemen we dit vleesmes. Hou je vast want het doet pijn.
En dan snijden we je mondhoek hier en hier een stukje in...'
Je schreeuwde en je bloedde en dan had de kok zijn zin.

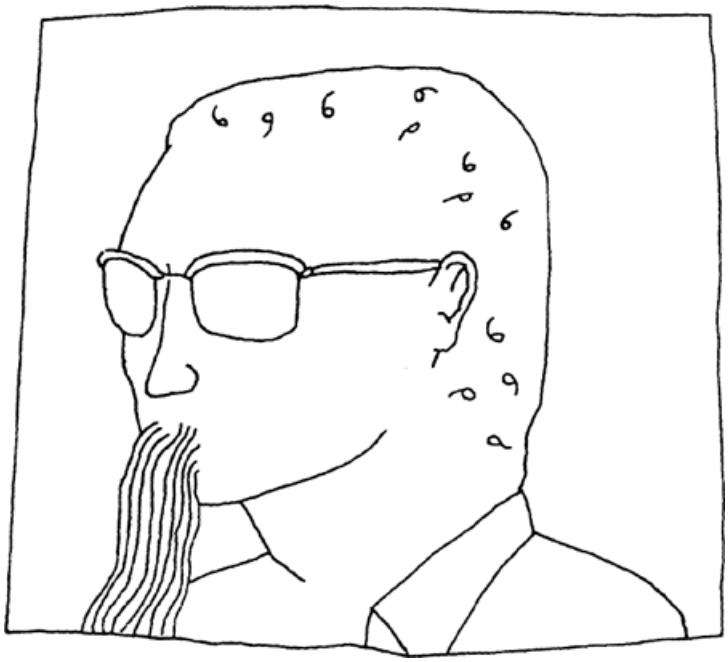
Je moest het hete spekvet drinken van net uitgebakken spek.
Dan zat je hele mond onder de blaren.
Je moest het braaksel eten, ook al had je heel geen trek
van kindertjes die misselijk waren.
Als je terugkwam in de eetzaal, vol met bulten, onder 't bloed,
dan lachten alle obers en dan riepen ze: *'Net goed!!'*
Je ouders hadden al gegeten, maar dan zei je moeder: *'Snoes,*
er staat voor jou een bordje, raad eens, heerlijk chocolademoes!'
Er kropen dikke pissebedden uit een puddinkje met zand
en je rende gillend uit het enge restaurant,

't enge enge enge restaurant.

(Hans Dorrestijn)

Wel moet mij van het hart dat de liedjes van 'Kinderen voor kinderen' toenemende vertrutting tonen. Dezelfde thema's als in de Stratemakeropzeeshow en Jan J. de Bom worden nog eens zoetjes overgezet in

slappe aftreksels daarvan. Inhoudelijk blijft er alleen maar een voorspelbare moraal over. Hartstikke voor zeehondjes en hartstikke tegen discremaatsie en miljeuverdreiniging, natuurlijk, daar kun je donder op zeggen. Het is allemaal zo braaf geworden, al is het dan progressief braaf. Hier krijgt Ed Leeflang wel heel erg gelijk en dat zou toch jammer zijn.



illstratie: Johan Kuipers

Toch zijn er op elke Kinderen-voor-kinderen-plaat wel een paar gunstige uitzonderingen en je kan er donder op zeggen dat die geschreven zijn door Jan Boerstoel of Ivo de Wijs (soms door, alweer, Willem Wilmink zelf). Per ongeluk, een andere verklaring heb ik niet, zijn zij niet bij het schrijverscollectief terechtgekomen, maar ze zijn er zeer aan verwant. Ze komen uit dezelfde cabarettraditie. Ze zijn alleen zo bezig met hoogkwalitatieve teksten voor bijna alle grote cabaretiers van het moment, dat schrijven voor kinderen voor hen een beetje op het tweede plan komt. Het lijkt wel alsof ze zelf niet door hebben hoe goed hun teksten voor kinderen zijn. Hans Andreus had dat ook. Stom, hè?

Het ‘ennerige’ jongetje

Er was eens een jongetje, dat iedereen verwende,
zodat hij op den duur nog maar één enkel voegwoord kende,
die liep om elke haverklap van ‘en-en-en’ te gillen,
als hij weer eens zijn best deed alles tegelijk te willen.

En hij wou graag buiten spelen *en* hij wou ook naar het park,
en hij wou zijn kleine zusje op haar kop slaan met een hark,
en dan wou hij ook nog naar de dierentuin inplaats van straf...
Maar ‘ennerige’ jongetjes, daar loopt het slecht mee af.

Als iemand met hem wand'len ging en hem eens wou tracteren
en aan hem vroeg of hij misschien iets wilde consumeren,
dan kwam er in zijn oogjes dadelijk een lelijk lichtje
en er verscheen een hebberige trek op zijn gezichtje.

En een ijsje *en* een lollie *en* een grote zak met friet
en natuurlijk mayonaise, anders lustte hij het niet,
en nog drop *en* pepermuntjes *en* een zuurstok als een staf...
Maar ‘ennerige’ jongetjes, daar loopt het slecht mee af.

Bij feesten als verjaardag, Sinterklaas of dat soort zaken,
dan was hij weken bezig om verlanglijsten te maken,
schreef allerhande wensen op met krullen en met lussen,
en overal met grote rechte letters *‘en’* daartussen.

En een voetbal *en* een spoortrein *en* een surfplank, reuze stoer,
en een zwemvest, anders had hij aan die surfplank weer geen moer,
en nog twintig dingen meer waarom hij eigenlijk niet gaf...
Maar ‘ennerige’ jongetjes, daar loopt het slecht mee af.

Want op het laatst ging zijn gedrag zijn ouders zé vervelen,
dat die besloten om het voortaan anders te gaan spelen
en hem, zodra hij ‘en’ zei, ouderwets zijn vet te geven.
Nou, daarop kreeg ons jongetje opeens een ander leven.

En dan kreeg hij weer een zaaier *en* dan kreeg hij weer een lel,
en dat was natuurlijk schandelijk, maar helpen deed het wel,
want al ging het volgens kinderpsychologen nogal grof...
Het ‘ennerige’ jongetje, zegt nu alleen nog ‘of’.

Of een ijsje *of* een lollie *of* een heel klein zakje friet,
of een voetbal *of* een spoortrein *of* gewoon een keertje niet...

(Jan Boerstoel)

De Blauw Geruite Kiel groep

Ik zat nog niet zo lang met Aukje Holtrop in de redactie van VN's kinderkrant De Blauw Geruite Kiel, toen ik zomaar ongevraagd een paar gedichtjes van Leendert

Witvliet toegezonden kreeg. Ik had nog nauwelijks van hem gehoord, wist alleen dat hij wel eens in De Gids gepubliceerd had.

Ik wist niet wat ik zag. Eindelijk moderne vrije poëzie van het soort

waar ik zelf zo van houd, nu opeens opgebroken naar kinderen toe. Heel helder en sober van taal en tegelijk ook nogal intrigerend geheimzinnig. Stille verbazing over de meest eenvoudige zaken. Kleine momenten heel precies in zo weinig mogelijk woorden neergezet. Gedichten als steentjes, meegenomen van een vakantiestrand die op je tafel liggen, die je zo nu en dan oppakt om mee te spelen, net zo lant tot je er mee vertrouwd bent geraakt. Gedichten die je meeneemt in een vestzakje in je hoofd, die je vergeet en opeens weer terugvindt en herkent.

Remco Ekkers schreef hierover (in BZZLLETIN 134, maart 1986): ‘Het gaat hier om poëzie zonder tierelantijnen, nooit gewild grappig of modieus, realtistisch en fantasievol, redelijk en gevoelig, beschouwend en onbevangen. In deze poëzie is ruimte voor verwondering, voor het geheimzinnige.’

Toen dit sein eenmaal gegeven was kwamen er ook anderen over de brug. Ze waren vaak al onafhankelijk van Leendert met vrije poëzie voor kinderen bezig en vonden, nadat hij de spits had afgebeten, ook hun podium in de Kiel. Later kwam ik er achter dat Armand Van Assche in Vlaanderen ook al op deze manier bezig is geweest. Maar in Nederland was het toch Leendert die het hek van de dam deed. Vooral Fetze Pijlman, Remco Ekkers, Wiel Kusters en even later Ted van Lieshout hebben prachtige teksten bijgedragen. Ik ben blij dat ik het allemaal van zo dichtbij heb meegemaakt.

Er zijn hier niet zulke grote emotionele uitbarstingen meer, er wordt eerder gepeinsd, gepiekerd en verwonderd. Het is een misverstand te menen dat dit, zoals ik wel eens te horen kreeg, ouwe-mannen-poëzie is, helemaal niet kinderlijk, jeugdig, actief, druk, lawaaiig, vrolijk, bewegelijk. Ik weet zeker dat in iedere klas, zeker in brugklassen, wel een paar filosofische zenboedhisten zitten. Er wordt heus heel wat gemediteerd, onderuitgezakt op de schoolbank, starend uit het schoolraam tijdens maatschappijleer of Nederlands.

Neem nu zo'n gedicht als ‘Klaproos’ van Leendert. Is dat onbegrijpelijk voor een kind? Nee. Is het uit een kinderperspectief geschreven? Nee. Gaat het over een specifieke kinderervaring? Nee. Vind je het mooi? Ja (mag ik hopen). Nou dan!

Klaproos

Even maar in bloei
langs de spoorlijn
de klaproos
met het kleine, behaarde blad
de bloem
vuurrood en donker middenin.

Hoog boven het gras
wuift ze
naar wie langs haar komt.

(Leendert Witvliet)

Toch moet ik toegeven dat ik bij sommige gedichten die ik toegestuurd kreeg, over echtscheiding, oorlog of een dode-meeuw-aan-het-strand, wel eens dacht: ‘Klootzak (of trut), jij richt je helemaal niet tot de kinderen. Jij hebt een hekel aan volwassenen en je gebruikt kinderli-

teratuur om eens lekker rondom je eigen problemen op leeftijdgenoten te kunnen kankeren. Volgens mij zijn je slechte kwasidichtsels geweigerd bij een paar serieuze literaire tijdschrijften en probeer je het nu bij een kindertijdschrift.'

Bij Ted van Lieshout had ik het net andersom. Sommige van zijn gedichten vond ik zozeer grotemensen-poëzie en bovendien nog erg goed ook, dat ik zei: 'Waarom stuur je dat niet op naar, pakweg, De Gids?' Maar niets hoor, dat wees hij verontwaardigd van de hand. Hij wil gewoon alles wat hij schrijft ter beschikking stellen aan de jeugd. Hij heeft gelijk. Zo hoort het ook. Op zo'n manier slecht je de grenzen tussen kinder- en volwassenenpoëzie. Vooral voor de oudere jeugd werd dat hoog tijd.

Een rivier dankt haar naam

Een rivier dankt haar naam
aan de oevers, want het water
stroomt anoniem voorbij.

Zoals ook ik beweeg binnen
de uiterwaarden van wetten,
aangeduid wordt en bepaald.

Als ik geen naam had kwam ik
in de Noordzee uit, maar
de regel houdt mij bij elkaar.

En als ik overstroom staan dijken
mij terecht te wijzen. Toch laat
ik schepen door en soms vergaan.

(Ted van Lieshout)

illustratie: Tred Geven

Wel kom ik nogal vaak het misverstand tegen, dat een korte notitie (bijvoorbeeld over een regendruppel op een herfstblad) of een losse gedachte (bijvoorbeel over groeien, ouder worden en snorharen krijgen) al een gedicht is, als je de betreffende

prozaregel maar in mootjes hakt en op ruim goedruikend wit papier zet. Bij de gedichten van Frank Eerhart en nog een paar anderen heb ik voortdurend dat gevoel, ik kan het niet helpen.

Het is nu juist de kunst om ogenschijnlijk alledaagse situaties zo op papier te krijgen, dat ze bijzonder worden en boven de feitelijke werkelijkheid uitstijgen.

Dat klinkt nogal hoogdravend ben ik bang. Ik kan het beter uitleggen met een gedicht van Fetze Pijlman. Het lijkt niet meer dan een autorit met vader aan het stuur. Maar door klank en woordkeus is er meer aan de hand, de laatste regel ‘en je vraagt je af/ hoe het verder moet’ krijgt een dubbele betekenis en daardoor wordt het ontroerend. De hele generatiekloof in één autootje.

Jouw vader

Vroeger
wilde je kunnen fietsen
en zelf veters strikken.
Je wilde weten
wat je vader wist,
waar steden lagen,
wegen liepen.
Hij wist het allemaal.
En alles uit zijn hoofd.

Nu fronst hij zijn voorhoofd,
zoekt naar woorden
als je hem tegen spreekt.
Je let op borden
bij de rotonde
en wijst hem de weg.
En je vraagt je af
hoe het verder moet.

(Fetze Pijlman)

Waar de Stratemakeropzee-jongens liedjes schreven, die uitgezonden op t.v. in één keer te begrijpen moesten zijn, proberen de Kiel-dichters meer geheimzinnig te schrijven. ‘Het lijkt op raadseltjes,’ zei een meisje tegen mij en ze bedoelde het als een compliment.

Dat Willem Wilmink liedjes maakt die bij lezing en herlezing nog sterker worden, is mooi meegenomen, heel mooi zelfs, maar dat doet niets af aan het feit dat voor hem en zijn bondgenoten toegankelijkheid één van de eerste vereisten is. Jarenlang gingen we ervan uit dat een gedicht voor kinderen vooral toegankelijk, begrijpelijk moest zijn, terwijl het voor volwassenen best moeilijk, hermetische en compact mocht. J.C. van Schagen zei: ‘Als je iets in twaalf woorden kan zeggen, zeg het dan niet in twintig woorden maar in acht.’ Dat is eigenlijk wat Leendert Witvliet en de zijnen voortdurend proberen.

Het is natuurlijk nog maar de vraag of die gedichten, die zich niet zo gauw gewonnen geven, die met weinig woorden meer willen zeggen, die om herlezing vragen, of dat soort poëzie voor kinderen wel kan voor kinderen. Ach, er zullen er wel zijn die met reden kunnen aantonen dat bijvoorbeeld Wiel Klisters soms de meeste kinderen echt boven de pet gaat, zodat ze afhaken. Goed, dat zal heus wel eens het geval zijn (bij volwassenenpoëzie heb je dat trouwens evengoed).

Maar ik voor mij, ik ben en blijf ze dankbaar dat ze met zoveel inzet en zorgvuldigheid blijven proberen om met taal bressen te slaan tussen de grote mensenwereld en kinderland. Als ik het al zo mooi vind, dan zullen er toch ook kinderen te vinden zijn die het mooi vinden?

Wie als vader zijn zoon of dochter traint om een goeie keeper te worden heeft drie mogelijkheden: éf je lepelt de bal rustig recht voor je kind, zodat die hem gemakkelijk kan houden (lieve vader, maar gaat gauw vervelen) éf je schiet voortdurend hard onhoudbaar linksboven in de hoek, zodat je kind ook eens ervaart hoe het leven kan zijn (nare vader, goede voetballer) éf je schiet precies zo hoog dat hij of zij er net bij

kan (goede vader en nog een goede voetballer ook). Zoiets bedoel ik dus als ik het over goede dichters heb.

Aanvechtbaar, maar handig schema jeugdpoëzie

1. De vooroorlogse kwaliteit

Hieronymus van Alphen met J J.A. Goeverneur, J.P Heye t/m Rie Cramer

a) Kindergericht
   maar ook kans op: paedagogische betutteling, moralisme
b) Dicht-bij-huis-onderwerpen
   maar ook kans op: kneuterigheid, overgezelligheid
c) Taaltechnisch vakmanschap
   maar ook kans op: pathetische volzinnen

De Paroolgeneratie

Annie Schmidt met Han Hoekstra, Hans Andreus t/m Mies Bouhuys

a) Solidair met het kind
   maar ook kans op: eenzijdig alle-volwassenen-zijn-gek-schema
b) Anti-autoritair kind-anarchisme
   maar ook kans op; alleen maar vrijblijvende stoutigheidsvertedering
c) Verfrissende taal- en klankhumor
   maar ook kans op: alleen maar grappige woordspelinkjes

De stratemakeropzee-golf

Willem Wilmink met Hans Dorrestijn, Karel Eykman t/m Jan Boerstoel

a) Vanuit het kind, emotionele herkenbaarheid
   maar ook kans op: sentimenteel inleven
b) Kritiek op volwassenenwereld
   maar ook kans op: voorspelbaar-braaf progressivisme
c) Gevoelsmatig van klank en rijm
   maar ook kans op: ‘de dichter wil het kind laten spreken maar
   praat per ongeluk volwassen’

De Blauw Geruite Kiel groep

Leendert Witvliet met Fetze Pijlman, Remco Ekkers, Wiel Kusters, Ted van Lieshout

a) Het kind volwassen benaderd
   maar ook kans op: ouwe-mannen-poëzie
b) Verwondering, verstilling, mysterieus, raadselachtig
   maar ook kans op: hermetische ontoegankelijkheid

c) Dichten als indikken van de taal
maar ook kans op: alleen maar korte prozanotitie

Nieuwe namen: Bas Rompa, Johanna Kruit, Daniël Billiet

Aardrijkskunde

Een atlas heb je nodig
om te kijken welke woorden
in Zweden wonen
of ook dieren te vinden
in Oostenrijk.
Verder staan er leuke lijnen
die je na kunt meten
en kleuren voor de tekenles.

Een atlas is een prachtig boek.

(Remco Ekkers)

Voor tanneke

Wij liepen over de brug.
Langs de oever, verderop,
stonden mensen op hun kop.
Blauw licht van bange dromen.
Er dreef een bootje met twee mannen.
Waren die een vis aan het vangen?
Waren ze een net aan het spannen?
De mensen die we tegenkwamen
leken zich allemaal wat te schamen
voor iets dat in het water
almaar later werd en later.
Hadden wij het goed verstaan?
Had een moeder het gedaan?
Jij keek maar naar die kleine boot.
Ik zag je denken aan de dood.
Je vroeg niets meer. Het woord
was dreggen. Het vreselijk zware woord
was dreggen, een woord is dat om niet
te zeggen. Ik dacht aan gaten
in een muur, aan golven
in een vuur, aan een binnenkant
van blauwe steen en zag
hoe jou dat blauw bescheen.

(Wiel Kusters)

Hoe het verder gaat weet ik niet, maar ik ben wel vreselijk benieuwd. Let alvast op Johanna Kruit die heel persoonlijke, zuivere poëzie schrijft. Ze schrijft vaak vanuit haar eigen jeugdherinneringen en het kan zijn dat ik het zo mooi vind omdat ik ongeveer even oud ben en dezelfde herinneringen heb aan bijvoorbeeld een lege geheimzinnige bunker in de duinen vlak na de oorlog. Maar ik weet uit ervaring dat ook kinderen dit soort poëzie prachtig en zelfs spannend vinden.

Bunker

De bunker wordt bewaakt
door zwaluwen en uilen.

Ook wonen er vleermuizen
die horen de gekste geluiden

We laten niets merken van angst
gluiden langs het zand naar binnen
en lezen vieze woorden van de muur.

We smelten appels in een blikje
Hanneke maakt een figuur op de wand
en Marit danst

In de geheime bunker is het soms zo stil
dat ik er in mijn droom van gil

(Johanna Kruit)

Dan heb je in België een hele groep dichter die me steeds meer interesseert. Vooral Daniël Billiet is een eigenzinnig en onstuimig schrijver die zo nu en dan gedichten maakt zoals ze nog nooit gemaakt zijn. Heel grillig, je weet niet wat je leest, dus dat kan nog wat worden.

Bezuinigingen in het onderwijs

(Naar een cartoon van Kamagurka)

(Terwijl de leerlingen een videofilm
bekijken over het geheime leven van
betonpalen in de middeleeuwen en er een
geluidsband over het sanitair bij de Eskimo's
wordt beluisterd, geeft de leraar les.)

‘De verzameling van vlinders in 1302
gedeeld door de Vier Jaargetijden van
Vivaldi is wat de auteur écht bedoelde.
Met 1 d. Vergeten we niet dat hij graag
erwtje at met 1 t en van de stengels
van rogge, stro, strokarton maakte.
Once upon a time was er een onvoltooide
tijd waarin de deelverzameling tkofschip
de beschaving bracht met goedendags en
lijsters met donkere vlekjes op de borst.
Il était trop stupid met 1 d, vandaar
dat de libel in de buurt van de Groeninge-
kouter getuige was van het gematigd zee-
klimaat in ons land. Met 1 d.
Samenvatten tegen morgen.

Tot zover deze les
Geschiedenis- Frans-
Engels-Biologie-Wiskunde-Nederlands en
Aardrijkskunde. Nee, er zijn geen vragen
meer.’

(Daniël Billiet)

illustratie: Fred Geven

Alles bij elkaar wou ik maar zeggen dat er tegenwoordig in de kinderpoëzie heel wat meer te beleven valt dan bij pakweg de maximalen om maar eens een dwarsstraat te noemen.

Literatuurlijstje

Kees Fens, *Nou hoor je het eens van een ander*, bloemlezing (Querido)
Annie Schmidt, *Ziezo* (Querido)
Willem Wilmink, *Verzamelde liedjes en gedichten* (Bert Bakker)
Willem Wilmink, *Ze zeggen dat de aarde draait* (Bert Bakker)
Hans Dorrestijn, *De bloeddorstige badmeester* (Bert Bakker)
Karel Eyknian, *Wie verliefd is gaat voor* (Harmonie)
Karel Eyknian, *Ruim je kamer op* (Harmonie)
Jan Boerstoel, *Last van goede raad* (Bert Bakker)
Ivo de Wijs, *Haha je vader* (Bert Bakker)
Leendert Witvliet, *Sterrekers* (Holland)
Leendert Witvliet, *Misschien heet ze niet Suzan* (Bert Bakker)
Fetze Pijlman, *Voor het eerst* (Holland)
Fetze Pijlman, *Een ander pad* (Holland)
Remco Ekkers, *Haringen in de sneeuw* (Leopold)
Remco Ekkers, *Praten met een reiger* (Leopold)
Ted van Lieshout, *Als ik geen naam had zou kwam ik in de Noordzee uit* (Leopold)
Ted van Lieshout, *Och, ik elleboog me er wel doorheen* (Leopold)
Wiel Kusters, *Salamanders vangen* (Querido)
Wiel Kuster, *Het veterdiploma* (Querido)
Daniël Billiet, *Bananeschillen in jeans* (Infodok)
Daniël Billiet, *Een zebrapad in de woestijn* (Infodok)

Johanna Kruit, *Als een film in je hoofd*

Wat de vermaarde Windroosreeks was voor volwassenen, is nu de Zonnewijzerreeks voor kinderen, redactie Herman Kakebeeke (Holland). Behalve bundels van Pijlman en Witvliet zijn er o.a.

Bas Rompa, *Binnenste buiten* en *Achter de verte*
Mies Bouhuys, *Omdat ik in de wereld loop*
Lidy Peters, *De geur van natte meisjesharen*

Doe-maar-dicht-maar, 60 gedichten uit het gelijknamige poëziefestival in Groningen (Xeno)
Taaldrukken, verder dan zeggen en schrijven, een handboek (Bekadidakt)
Jan van Coillie, *Ma er zit een dichter in de boom*, bloemlezing, veel Vlaamse dichters

Wat ontbreekt

Er zijn een paar zaken waar ik in dit artikel niet aan toegekomen ben. Daar moeten we het een andere keer over hebben.

De poëzie voor kleuters van Nannie Kuiper, Miep Diekmann, Iene Biemans, Theo Olthuis en (alweer) Willem Wilmink heb ik hier niet behandeld omdat het schrijven voor kleuters een vak apart is. Juist door de noodgedwongen beperktheid van dit genre komen er hele verrassende rijmpjes voor. Ook wil ik nog wijzen op vondsten die je kan doen als je gaat zoeken in de poëzie die kinderen en jongeren zelf maken. De mensen van de Taaldrukwerkplaatsen verdienen met name een pluim voor de grote inzet waarmee zij kinderen aan het dichten weten te zetten, vaak met ontroerende resultaten. Kinderen kijken niet meer zo tegen poëzie en dichters op, als zij zichzelf ontpopt hebben als collega-dichters.

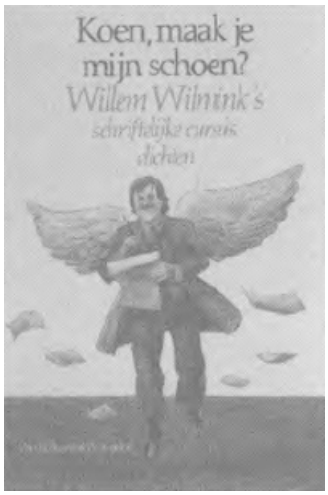
De ontdekkingen dat een ‘Liefdesgedicht niet hoeft te rijmen’ heeft bovendien op middelbare scholen veel gedichten boven water gebracht die zonder een stimulerende leraar, in een of ander dagboek waren blijven zitten. Het doe-maar-dicht-maar-festival in Groningen en de activiteiten van de Stichting Schrijvers-School-Samenleving zijn duidelijke voorbeelden van wat er op dit gebied aan de hand is.

Tenslotte moeten alle dichters voor kinderen heel goed weten hoeveel ze te danken hebben aan de artistieke ondersteuners van hun poëzie. Ik bedoel componisten zoals Harry Bannink, acteurs zoals Hetty Blok en later Wieteke van Dort, Joost Prinsen en Aart Staartjes, of illustrators zoals Fiep Westendorp en later Annemie Heymans, Joep Bertrams en Sylvia Weve. Zij hebben ongelooflijk veel bijgedragen aan het overbrengen van poëzie, zij zijn zelfs onmisbaar.

Wiel Kusters

‘Ik denk, ik zet mien hoed maar af.’

Over Willem Wilminks schriftelijke cursus dichten



‘De lust van het ambacht zit hem in het doen, niet in het produkt. En dat bezig zijn maakt een nobele indruk op al wie het ziet of hoort of (bij een boer die aan het gieren is) ruikt.’ Dat schrijft Willem Wilmink in *Goedenavond, speelman*, het derde deel van zijn ‘schriftelijke cursus dichten’. En ook: ‘Zo hebben mijn kinderen mij altijd een groot schrijver gevonden omdat ik de schrijfmachine heel hard kan laten ratelen en keurig nette stapels kan maken van de papieren die uit de machine komen.’

Dichten als ambacht. Het behoort tot de animerende kanten van Wilminks schrijverschap, dat hij die ambachtelijkheid graag ter sprake brengt, alsof hij het kunstkarakter van poëzie, het geheim van de vondst, de inspiratie en intuïtie, daarmee wil relativeren. Als ik het goed zie, wordt hij in die voorkeur voor het ambachtelijke gesteund door sociale sentimenten die met zijn afkomst samenhangen: poëzie is niet iets hoogs of ongrijpbaars, maar iets gewoons, een vorm van dagelijks werk. Dichten kun je leren, je kunt er een ‘schriftelijke cursus’ voor volgen en dat woord, met zijn associaties van degelijkheid, arbeidzaamheid en hogeropwillen, kiest Wilmink niet voor niets, al kan ik niet goed vaststellen of hij hier niet toch ook een beetje ironisch is.

Wilminks hang naar het vak van schrijven blijkt meteen al uit de titel van het eerste hoofdstuk van zijn eerste cursusboekje. Dat hoofdstuk heet ‘Rijwielherstellen is een vak’, en dat is de tweede regel van een rijmpje dat zo begint: ‘Dit onthoudt u met gemak’. En het boek waarin deze hoofdstuktitel voorkomt, heet zelf: *Koen, maak je mijn schoen?*

Het versje dat met deze regel opent, wordt door Wilmink gebruikt om te kunnen spreken over het effect van herhalingen. Maar ook hier ontkom ik niet aan de gedachte dat er impliciet een verwijzing naar het dichtersambacht wordt gegeven. Wilmink had immers ook een ander gedichtje als voorbeeld kunnen citeren.

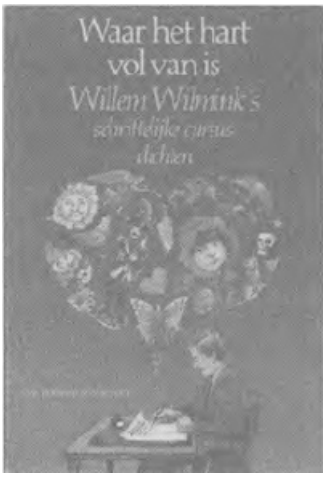
> Koen, maak je mijn schoen?
> Ja, juffrouw, ik zal het dadelijk doen.
> Koen, maak je hem sterk?
> Ja, juffrouw, dat is mijn dagelijks werk.

Koen, is mijn schoen klaar?
Ja, juffrouw, betaal maar.
Koen, ik heb geen geld ontvangen.
Nou, dan blijft uw schoen daar hangen,
Want op klanten zonder geld,
Daarop ben ik niet gesteld.
Dag, Koen.
Dag, juffrouw zonder schoen.

Misschien zou je buiten wat Willem Wilmink over dit dialoogje schrijft, ook nog dit kunnen zeggen: deze schoenmaker is niet alleen een vakman in zijn omgang met schoenen en leer, maar hij is ook

een dichter in ambachtelijke zin. Wanneer hij wordt aangesproken met een zinnetje dat op *schoen* eindigt, vervaardigt hij onmiddelijk een rijmende regel. Dat hier een dialoogje in versvorm ontstaat, is aan zíjn initiatief te danken. De juffrouw die hem als klant bezoekt, spreekt niet anders dan doodgewone zinnetjes uit; de schoenmaker zoekt daar rijmen bij. Er is één uitzondering:

> Want op klanten zonder geld,
> Daarop ben ik niet gesteld.



Dit rijmende regelpaar maakt hij, zelfbewust, helemaal alleen. Hij stelt de regels vast: geen geld, geen schoen. Dat wordt door het autonome rijmpaar *geld - gesteld* op speelse wijze geaccentueerd. Beide rijmwoorden komen uit zíjn mond.

Ga ik te ver, als ik het door Wilmink aangehaalde versje op deze wijze becommetarieer? Ik denk van niet: lezen is een creatieve bezigheid. Wel is het zo, dat Willem Wilmink zelf nogal zuinig is met interpreterende opmerkingen: zijn boekjes vormen dan ook een 'cursus dichten' en niet 'gedichten lezen', al geeft hij geen aanwijzingen of praktische tips voor beginnende schrijvers en al denk ik dat hij met zijn commentaren uiteindelijk toch het meest geïnteresseerd is in het stimuleren van *lezers*. Dat is zo op het oog een tegenstrijdigheid tussen de ondertitel van zijn cursusboeken en zijn intentie. En, naar ik vermoed, een welbewuste. Wilmink prikkelt zijn lezers tot belangstelling voor de dichtkunst, door hen de indruk te geven dat zelfs het dichten te leren valt, en dat met andere woorden de kloof tussen de dichter en de lezer niet zo diep is als het 'moeilijke' en onzeker makende genre poëzie suggereert.

Men vindt, zoals gezegd, in Willem Wilminks trilogie weinig poëzieinterpretatie: er wordt gesproken over technische verschijnselen als maat en rijm, over beeldspraak, over versvormen en over de historische achtergrond van sommige gedichten. Maar het gedicht functioneert in Wilminks commentaren zelden als het fascinerende machientje van woorden dat het kan zijn, een veelheid van betekenissen genererend op het zuiver poëtische niveau waar vorm en inhoud samenvallen. Nu biedt hij in zijn commentaren al zé veel, en op zulk een plezierige wijze, dat men hem nauwelijks om meer durft te vragen. En bovendien heeft hij vooral met beginnende poëzielezers te maken. Maar wat hij desondanks op een paar plaatsen over het interpreteren van gedichten schrijft, is zo helder en waar, dat ik hem na drie delen dichtcursus ook graag weer eens als interpretator aan het werk zou zien. Zo merkt hij met blijdschap

over een paar eigen dichtregels op: ‘er zat meer in [...] dan ik zelf had gedacht’. ‘Zo kan een tekst zijn eigen leven gaan leiden, iets heel anders gaan betekenen dan er ooit mee bedoeld is’.

Dat lezen we in *Koen, maak je mijn schoen?* En in *Waar het hart vol van is* schrijft Wilmink: ‘“Bedoeling” in een tekst is dus niet hetzelfde als de bedoeling van de schrijver, maar het is de manier van lezen of luisteren die *het soort tekst voorschrijft*.’ De vraag is dan natuurlijk, hoe je te weten kimt komen welke wijze van lezen voor ieder afzonderlijk gedicht vereist wordt. Zelf vroeg ik mij al af, of ik ‘Koen, maak je mijn schoen?’ wel mocht lezen zoals ik het deed. Maak je daarmee de tekst niet subtieler dan hij is? Nog eens: ik denk van niet. In poëzie roept de taal voortdurend nieuwe betekenissen op, hoe klein ook, juist door haar formele eigenaardigheden. En zij doet dat ook daar, waar

zij direct en betrekkelijk exact lijkt te beschrijven. Wie interpreteert zoekt naar levenskansen en beweging in het vastgelegde en daardoor ‘verstarde’ gedicht.

In dit verband valt bij Wilmink het volgende op. Waar de literaire kritiek gewoonlijk van ‘gesloten’ gedichten spreekt, wanneer zij die gedichten moeilijk te interpreteren vindt, daar noemt Willem Wilmink zulke gedichten juist ‘open’: zij staan open voor ‘alle mogelijke interpretaties’. Gesloten gedichten daarentegen zijn ‘duidelijke’ gedichten, verzen die door één voor de hand liggende interpretatie volledig uitgeput worden en zich voor verdere betekenisgeving afsluiten, ook en juist wanneer zij een direct herkenbare symbolische dimensie hebben. Wilmink demonstreert dit aan de hand van een drietal copla's, waarmee dan ook het fabeltje uit de wereld is, dat ‘volkspoëzie’ per definitie ongecompliceerd zou zijn. (p. 50 in Koen, maak je mijn schoen?)

Ik zeg er maar even bij, dat ik met deze verwijzing naar de complexe ‘openheid’ van bij voorbeeld sommige speelliedjes niet op de raadselachtigheid doel, die zo dikwijls het gevolg is van een gebrekkige mondelinge overlevering, van verbastering, weglating of contaminatie van uiteenlopende tekstelementen. Wilmink kan daar in zijn schriftelijke cursus soms met verbazing naar kijken en niet zelden komt hij dan met een slimme conclusie of suggestie voor de dag. Zo wijst hij onder andere op het verband dat er klaarblijkelijk bestaat tussen de volgende tekst en een gedicht uit *Des Knaben Wunderhorn:*

Goedenavond, speelman,
ons moeder laat vragen
of je niet eens komen kan,
met de kleine
poppedijne
en de grote bimbam.

Het hiermee vergelijkbare Duitse volksliedje luidt:

‘Guten Morgen, Spielmann,
Wo bleibst du so lang?’
Da drunten, da droben,
Da tanzten die Schwaben,
Mit der kleinen Killekeia,
Mit der grossen Kum Kura.

Een zelfde soort verwijzing was mogelijk geweest met betrekking tot het begin van dit springtouwliedje:

> Rode bessen lust ik graag,
> zwarte nog veel liever.
> Meisjes kussen doe ik graag,
> jongens nog veel liever.
>
> Raad eens wie ik tegenkwam:
> Petra met haar eigen man.

Dat is, zag ik, duidelijk familie van dit versje uit Bertus Aafjes' boek *De tooverfluit* (1943), bewerkt naar *Des Knaben Wunderhorn:*

> Gepelde nootjes eet ik graag,
> Doch alleen de fijne;
> Mooie meisjes zie ik graag,
> Doch alleen de kleine.

Over ‘Rode bessen lust ik graag’ zegt Wilmink in *Goedenavond, speelman*: ‘Duizenden meisjes gebruiken deze tekst, maar dat wil nog niet zeggen dat ze hem begrijpen: ik heb wel eens gevraagd waarom het zo benadrukt moest worden dat Petra daar met haar *eigen* man liep, maar een bevredigd antwoord kreeg ik niet.’ In zijn opstellenbundel *Van Roodeschool tot Rijsel* komt hij hierop terug. Hij noteert daar een uitgebreider versie van het liedje, waaruit valt op te maken dat het springtouw de spelende meisjes de toekomst voorspelt. En dat is volgens mij dan ook meteen een natuurlijke verklaring voor het adjectief *eigen* in ‘Petra met haar eigen man’. Petra is nog niet getrouwd, maar het magische springtouw maakt aan alle gissingen een eind: de toekomst heeft voor Petra zeker een eigen man in petto. Tot zover deze notities in de marge van Willem Wilminks schriftelijke cursus dichten. Eigenlijk hoort in die marge ook een opmerking thuis over de humoristische aspecten van zijn wijze van commentariëren. Zo noteert hij naar aanleiding van Pierre Kemps gedicht ‘Zomermiddag’, waarin twee ‘roodgeruite jongedochters’ te voet naar de stad gaan, een dialoogje tussen deze twee. Bij Kemp lezen we:

> Ze hebben haar hoeden van het hoofd genomen
> en zeggen elkander dat.

En Wilmink schrijft: ‘die laatste regel kun je alleen maar begrijpen als je zelf wel eens op de boer bent geweest en de wonderlijke gezelligheid kent van volkomen overbodige gesprekken:

> ‘Ik denk, ik zet mien hoed maar af.’
> ‘Ja, ik dacht ook: waarom zou ik mien hoed op mien kop houden?’
> ‘Ik doe mien jas ook maar uut.’
> ‘Groot geliek, want we houden het wel droog.’
> ‘Ik denk dat ik mij straks maar eens op de kop krab, want ik heb jeuk.’’

Toen ik dat las, zat ik, schriftelijke cursus of niet, eventjes bij Wilmink in de klas.

De klas lag plat.

Leendert Witvliet
Voor iedereen wat, maar alles op zijn tijd

Op een avond in 1986 las Willem Wilmink in Groningen na een bijeenkomst in het kader van de festiviteiten ter gelegenheid van de negentigste verjaardag van Hendrik de Vries, op verzoek enkele gedichten van zichzelf voor. Wie hem heeft uitgenodigd voor dit optreden, met onder zijn gehoor de bewonderde Hendrik de Vries, weet ik niet, maar het is een trefzekere ingeving geweest, want het succes van de voordracht was op ieders gezicht te zien. Allen glommen van genoegen, zelfs een gedicht uit de serie *Deze vuist op deze vuist* was raak en leverde de dichter dankbaar applaus op van de aanwezigen, allen volwassenen.

Volwassenen kunnen blijkbaar ook genieten van gedichten voor kinderen. Dat geldt tenminste voor de gedichten van Willem Wilmink, die zelf herhaaldelijk gezegd heeft poëzie te schrijven voor iedereen: ‘Ik schrijf voorde leeftijdscategorie van acht tot tachtig,’ en ‘al die gedichten en liedjes waarvan er niet één *alleen* voor kinderen geschreven is...’

In dit artikel zal ik vier gedichten van Wilmink bekijken: één gedicht voor kleuters, twee voor wat oudere kinderen en één voor volwassenen. Gedichten voor kleuters vallen buiten de door Wilmink genoemde grens van acht jaar, maar toch zijn er bij die puur om hun poëtische waarde door volwassenen gewaardeerd kunnen worden. Bijvoorbeeld *Slaapliedje.*

Ik bespreek ook een gedicht voor volwassenen, omdat daarmee duidelijker wordt wat een gedicht geschikt maakt voor kinderen. Dus met een omweg proberen te definiëren wanneer een gedicht toegankelijk is voor kinderen, dat is het doel van het volgende.

Slaapliedje

Het schaap heeft slaap,
de koe is moe,
het varken doet
zijn oogjes toe.

Het paard kijkt over
't prikkeldraad
en denkt: Het is
ontzettend laat.

De kip zegt zacht
nog één keer: Tok.
En ach, daar slaapt ze
op haar stok.

De boer kruipt ook
het bed maar in,
lekker dicht
bij zijn boerin.

(Uit: Verzamelde liedjes en gedichten, bladzij 342).

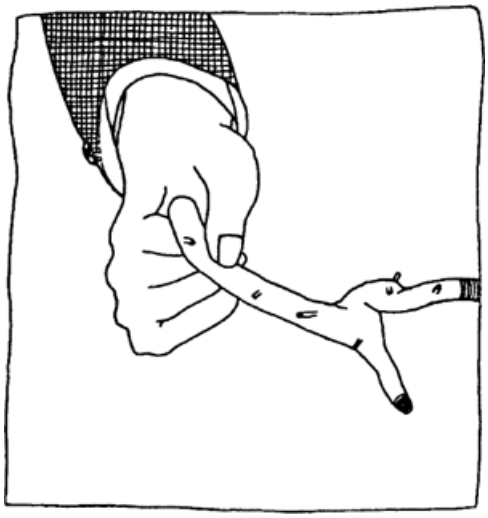
Het gedicht zet in met een echte kleutertoon. Dieren hebben slaap, dat is normaal. Als je weet dat kinderen slaap krijgen, waarom dan het dier niet. En waarom zou een paard zich niet realiseren dat het al heel laat is, dat wordt vaak tegen kinderen gezegd. Het woord *ontzettend* voorspelt niet veel goeds over je fitheid van de volgende dag.

Wat deze regels zo leuk maakt is het combinatievermogen dat Wilmink hier tentoonspreidt: ragfijn taalgebruik èn het kennisniveau van een kleuter.

Dit gedicht met zijn eenvoudige woorden, meestal eenlettergrepige, met zijn vermenselijking van dieren (het paard denkt, de kip spreekt) en het in één keer in slaap vallen van de kip, is op maat geschreven voor kleuters. Dat volwassenen er ook plezier aan kunnen beleven, komt doordat het gedicht zuiver van toon is. Geen valse, sentimentele klank komt in het gedicht voor. En ook doordat het de volwassenen even terugvoert naar de veilige wereld van de kleutertijd, want zo willen we het liefst die tijd zien: veilig en besloten. Het lijkt alsof alle slaapliedjes die we ons herinneren in dit versje zijn samengevat.

Toch zullen volwassenen vanzelfsprekend anders tegen het vers aankijken dan kleuters. Een kleuter zal bijvoorbeeld de derde strofe als heel gewoon opvatten, denk ik. Mijn buurjongetje van vijf jaar vertelde enige tijd geleden dat hij na een middag van hard werken in de tuin, graven, plukken en sjouwen, aan tafel na twee happen van zijn welverdiende boterham ineens in slaap viel. De kleuter voor wie

het *Slaapliedje* wordt gezongen ziet het gebeuren, de kip die nog één keer tok zegt, alsof ze daarvoor even gewacht heeft met tokken, en dan, ach, weg, in dromenland. Het kan.



illustratie: Johan Kuipers

Voor volwassenen is het ook een geestig gedicht. Bij hen duurt het inslapen vaak wat langer. Zou het gedicht niet vertederend werken, omdat het iets onder woorden brengt wat volwassenen al lang niet meer geloven? Er klinkt onschuld in het gedicht door.

Een geestig en een veilig liedje, dat doet denken aan een ouder die op de rand van het bed van een kind op plaatjes wijst en vertelt, in de vorm van een prachtige climax, hoe iedereen gaat slapen. Bij het eerste plaatje vertelt moeder over moeheid en slaperigheid, bij het tweede over dat het al laat is, dan over inslapen en het vierde doet de deur dicht: als zelfs de boer en de boerin erin liggen, dan is het toch zeker tijd voor een kind.

Voor wie zelf wel eens kinderen naar bed heeft gebracht, zal het feest der herkenning vast wel aanwezig zijn. Voor jonge ouders een liedje om steeds bij de hand te hebben.

Ook de liedjes voor oudere kinderen kunnen, naar ik meen, dikwijls met veel plezier worden gelezen en beluisterd door volwassenen.

Een kop die je zelf niet bevalt

‘Wie zal er mijn vrouw willen worden?
Bij wie moet ik zijn voor een kus?
Mijn lichaam is prima in orde,
maar die rotkop, dat is het hem dus.’
Zo dacht ik in vroegere jaren,
ik voelde me zeer onvoldaan,
ik stond voor de spiegel te staren
en het spiegelbeeld staarde me aan...

Reken maar dat het je stemming verknalt,
een kop die je zelf niet bevalt.
Te bol of te bleek, met een beugel of bril,
zo'n kop die je zelf niet meer wil.

Ik zag op tv de reclames
voor auto's en pinda's en prik,
ik zag er die heren en dames,
wel duizendmaal mooier dan ik.
Op school zag ik jongens en meiden,
zo zeker en trots, naar het scheen.
Misschien dat ze soms al wel vrijden.
Misschien bleef ik altijd alleen...

Reken maar dat het je stemming verknalt,
een kop die je zelf niet bevalt.
Te bol of te bleek, met een beugel of bril,
zo'n kop die je zelf niet meer wil.

Maar ik zag zoveel prachtige hoofden
met nooit eens een prachtig idee,
dat ik op den duur toch geloofde:
dan valt déze kop nog wel mee.
Sindsdien ben ik zoveel jaar ouder
en zeker niet mooier dan toen,
maar vrouwen staan schouder aan schouder
die het dolgraag met mij willen doen...

(Uit: Verzamelde liedjes en gedichten, bladzij 411).

Dit schitterend lopend gedicht zal wat de eerste vier strofes betreft bij kinderen zeker een gevoel van herkenning oproepen. Zo van dat kan. Als je een heel raar hoofd hebt dan zit je daar mooi mee. De laatste strofe biedt wat troost d.w.z. prachtige hoofden garanderen nog geen prachtige inhoud. Omgekeerd natuurlijk ook niet, maar een mooi idee heeft toch iedereen wel eens en dan is het voor

elkaar en geven zelfs de vrouwen zich gewonnen.

Volwassenen zullen de bespiegelingen uit het gedicht ook wel herkennen. Iedereen heeft zich wel eens een mooiere mond, ander haar of robuustere kin gewenst. Maar dat de gehele kop niet fraai is, zal hij of zij zich zelden of nooit gerealiseerd hebben. De overdrijving stemt vrolijk: zo erg was het nooit met ons gesteld. Een ander desnoods, en je wordt nog vrolijker. Ook voor volwassenen een uiterst troostrijk gedicht, zelfs als je de slotstrofe buiten beschouwing laat.

Een mooi gedicht voor kinderen is *Prikkebeen.*

Prikkebeen

Zo zie ik er heel mooi uit voor het feest.
Ik geloof dat jij wel het allermeest
van alle moeders druk bent geweest,
moeder.

Die grappige broek die staat me heel goed,
maar als ik nou ook nog die hoge hoed,
die hoge hoed er bij dragen moet,
moeder,

ik weet het wel, dan ben ik Prikkebeen,
maar het feest is voor onze klas alleen,
en ik moet ook over het schoolplein heen,
moeder.

Onze klas heeft een verkleedpartij.
maar ik moet op het schoolplein kind'ren
voorbij
uit àndere klassen. Die pesten mij,
moeder.

Nou niet zo verdrietig kijken gaan.
Ik weet wel hoe je je best hebt gedaan,
maar dan kan ik die kleren hier thúis toch
aan,
moeder?

Dan is't een geheimpje voor ons alleen,
voor mij en jou, en anders geen een.
Dan ben ik jouw eigen Prikkebeen,
moeder.

(Uit: Verzamelde liedjes en gedichten, bladzij 201).

Er is hier een bijzonder verstandig jongetje aan het woord, dat niet meteen zegt dat hij zo niet over straat wil. Een jongetje dat van zijn moeder houdt en haar niet wil kwetsen. Hij zegt dat hij er heel mooi uitziet en prijst zijn moeder door haar inspanning met die van andere moeders te vergelijken.

Ook de tweede strofe is nog een aanloop tot het hoge woord. Maar dat *maar* en vooral het alleenstaande woord *moeder*, dat nu behalve de intieme relatie ook twijfel uitdrukt, zal moeder wel al aan het denken zetten.

Hij erkent nog wel dat hij dan net Prikkebeen is, o.k., maar dat is het hem nu juist. De kinderen op het schoolplein zullen niet weten wie Prikkebeen is en als ze het wel weten is het even erg. Hij staat straks te kijk. Je kunt beter als landloper in de vieste kleren verkleed zijn of als de allergekste astronaut dan zo met die broek en die hoge hoed. Dan sta je alleen. Het is een heel begripvol jongetje, dat zijn moeder niet voor het hoofd wil stoten. Zijn voorstel is dan ook: laat me het pak thuis dragen, jouw eigen Prikkebeen. Een geestig liedje en tegelijkertijd weemoedig stemmend. Ieder kind dat dit liedje leest of hoort begrijpt het wanhopige van het uitzonderlijke voorstel. De relatie tussen het jongetje en de moeder die in dit gedicht met zoveel wendingen en met zo'n gedoseerde opbouw beschreven wordt, zal ook voor de meest volwassen mens invoelbaar zijn. Iedereen zal vroeger wel eens kleren aan gehad hebben, door zijn moeder gemaakt of uitgekozen, waarin hij zich diep ongelukkig voelde.

Lonely Kojboj

In een motel zag ik een man met grijze
haren.
Hij vroeg mij waarom Yanks niet populair
meer waren.
Hij toonde mij de hemel van Ohio:
vol stars and stripes and maneschijn.
Ik voelde mij heel Hollands
en heel klein.
Oho, Ohio... God bless America.

Hij had ons nog verlost van Hitiers honden,
ze waren de aardigste soldaten die bestonden:
met boogie woogie, hokie pokie,
the Cháttanooga Choo Choo,
met Doris Day en I am getting
sentimental over you - ou...
Oho, Ohio... God bless America.

Toen hij ook nog Vietnam wilde bevrijden,
kreeg hij last van de veranderde tijden.
Hij zei: 'Verdomme, als Columbus was
verzopen,
dan zouden jullie nu met hamers en met
sikkels lopen.'
Hij smeet een ijsklont in de wijn en zei:
'Misschien zou dat wel beter zijn,
Oho, Ohio... God bless America.'

(Uit: LP *Anne* van Herman van Veen).

Ik vind dit een bijzonder mooi lied. Wilmink schreef het voor Herman van Veen, dus het is niet per se voor kinderen. Dat is met de tekst bij de hand ook niet moeilijk aan te tonen.

Om bij de titel te beginnen. De spelling en de suggestie omtrent de uitspraak van het woord *kojboj* doet nog wel iets vermoeden van een kindgericht vers, maar dat is niet zo. Weliswaar spraken we vroeger toen we klein waren over de *kojboj*, ik wist tenminste niet beter dan dat Roy Rogers een kojboj was, maar er komt iets bij, namelijk *lonely.* Het is het perspectief dat het gedicht uit de kinderlijke sfeer haalt. Er wordt door de *ik* ver na zijn kindertijd geluisterd naar een Amerikaan die vroeger streed voor vrijheid en recht. De kojboj van vroeger is een lonely kojboj geworden, het beeld dat de *ik* vroeger had van de Amerikaan is veranderd, niet meer de held uit de jeugdjaren van de *ik*, maar een neergehaald ideaal. Er is dus geen sprake van een notie van verlies die met ironie gepresenteerd wordt.

Het is een vrij moeilijk gedicht voor kinderen, al is dat niet het belangrijkste argument om het tot de poëzie voor volwassenen te rekenen. De *hij* in regel 2 is de man met grijze haren uit regel 1, de *hij* uit regel 8 is echter de Amerikaan in het algemeen en valt samen met *ze* in regel 9, evenals *hij* uit regel 15 en 16. *Hij* in regel 17 en 19 is echter weer de grijze man uit de eerste regel. Deze hij-kwestie is wel uit te leggen aan kinderen en misschien komen ze er met wat hulp zelf ook wel achter, maar eenvoudig lijkt het me niet.

Belangrijker argument om *Lonely kojboj* als een gedicht voor volwassenen te bestempelen lijken me de verwijzingen naar de werkelijkheid buiten de tekst. De liedjes die genoemd worden, zoals *Chattanooga Choo Choo, I am getting sentimental over you*, de naam *Doris Day*, een geliefd filmster van vroeger en tevens bekend van de plaatjes in kauwgompakjes, roepen herinneringen op, het zijn niet zomaar een naam en titels, het zijn begrippen geworden die een tijd aanduiden, die definitief voorbij is. Voor kinderen van nu functioneren de liedjes niet als geheimzinnig medium dat het verleden oproept.

De namen Hider, Vietnam en Columbus zullen voor kinderen minder problemen opleveren, al is de ironische toevoeging bij Vietnam, namelijk *wilde bevrijden*, alleen te begrijpen als je iets weet van de verschillende opvattingen die er in die jaren bestonden over het Amerikaanse ingrijpen in het Oosten. M.a.w. je moet weten wat *veranderende tijden* betekent. En ook de gedachte over Columbus is nog niet zo makkelijk voor kinderen. De grijze Amerikaan zegt dat Amerika Europa heeft behoed voor het communisme, anders *zouden jullie nu met hamers en met sikkels lopen.* God bless America.

Als je al de verwijzingen in dit liedje aan kinderen van de lagere school moet uitleggen, is het misschien didactisch wel in orde, maar als emotionele belevingsmogelijkheid heb je het wel om zeep geholpen. Het is als met een grap die je uitlegt. Dan hoef je geen spontane lach meer te verwachten. Wat moet een kind bijvoorbeeld zien in de woedende Amerikaan die een klont ijs in de wijn smijt? Moet je dat uitleggen met een andere rare combinatie, bij voorbeeld hij strooide zout in de koffie?

Lonely kojboj is een gedicht voor volwassenen en die hoeven niet allemaal zo oud te zijn als Willem Wilmink en ik om het te snappen, maar het is niet direct toegankelijk voor kinderen. Dat is geen kritiek op dit gedicht. Wilmink schreef het tenslotte voor volwassenen. Het maakt alleen duidelijk dat Willem Wilmink poëzie schrijft voor groot en klein. Aan de laatste kunnen ook volwassenen lol beleven. Omgekeerd ligt het moeilijker: gedichten voor volwassenen zijn door hun meerduidigheid, een groter referentiekader en het perspectief niet makkelijk invoelbaar voor kinderen.

Typische kindergedichten als *Deze vuist op deze vuist* zijn in het werk van Wilmink ook wel te vinden. Maar je moet voorzichtig zijn, want hij schreef ook voor dezelfde serie het *Bouwvakkerslied'.* Deze steen op deze steen en zo klim ik naar boven. Een variatie op zijn bekende liedje voor *De film van ome Willem.* Wie zullen dat humoristischer hebben gevonden: volwassenen of kleuters?

Willem Wilmink
M. Moussorgsky ‘De kinderkamer’
Naar een Franse en twee Engelse vertalingen

1 *Het kindermeisje (Njanja, Njanjoeska) moet vertellen*

Njanja, jij moet vertellen
van die griezelman in het grote bos,
die enge bullebak.
Dat hij dwaalde door de donk're nacht,
dat hij kind'ren naar zijn roofhol bracht,
en hij vrat ze zo maar op met huid en haar
en die kind'ren huilden en ze schreeuwden maar.

Njanjoeska, ik weet heus wel
waarom hij zoiets deed,
want die kind'ren wilden nooit iets
wat pappa, mamma, of wat Njanja vroeg,
want ze waren echt niet lief genoeg.

Nee, ik weet wat:
van die koning en die koningin,
hun kasteel was mooi, maar 't waren rare mensen.
Hij was mank, die koning, waar hij kwam
groeide stap na stap een vliegenzwam.
En zijn vrouw, als die verkouden was,
en moest niezen, brak het vensterglas.

Weet je, Njanjoeska,
zeg maar niks meer van die bullebak,
van die engerd!
Nee, vertel me, Njanja, echt een leuk verhaal!

2 *In de hoek staan*

‘Jij lelijk mispunt!
Mijn wol in de war, de naalden zijn zoek,
och, och, mijn steken eraf
en inktvlekken over mijn breiwerkje.
Vooruit, schiet op, in de hoek, jij.
Ba, mispunt.’

Maar dat is heus niet mijn schuld, Njanjoeska,
ik zit nooit aan je breiwerk, Njanjoeska.
Die steken los, dat heeft de kat gedaan
en dat van die inkt, dat heeft de kat gedaan.

Want Misjenka heeft niks gedaan,
Misjenka wil aardig zijn,
maar Njanja is een oud chagrijn,
op Njanja's neus zit weer een vieze vlek,
Misja heeft een hele schone nek,
Njanja's mutsje zit weer scheef en gek.
Njanja is niet lief voor Misjenka,
ze straft hem steeds, en hij doet nooit wat.
Misja houdt nu dus nooit meer van zijn
nare Njanjoeska.
Ziezo!

3 *De kever*

Njanja, Njanjoeska! Moet je horen,
lieve Njanjoeska.
Ik was lekker aan het spelen in het zand achter de bomen
en ik bouwde
zo'n mooi huis van stokjes, die had mammie gesneden,
stokjes van die grote boom daar,
had het huis haast klaargekregen,
net een echt huis, met een puntig dakje.
Toen...
een kever vloog er op mijn dak,
ontzettend zwart, en dik, o zo dik.
Hij draaide zijn snorren vreselijk,
hij zat mij daar maar aan te kijken!
Ik was bang voor hem, hij zoemde zo... woedend,
spreidde toen zijn vleugels, hij wilde met me vechten,
en vloog op en raakte me op mijn voorhoofd.

Ik hield mijn ogen stijf dicht, hoor,
ik zat gehurkt en ik bewoog niet,
toen deed ik toch eens één oog op een kier,
wat ging er gebeuren, Njanjoeska?

Op zijn rug, de neus naar boven en de pootjes opgevouwen.
Hij was niet kwaad meer, draaide niet meer met zijn snorren,
hij zoemde niet meer, maar ik zag zijn vleugels trillen.
Was hij echt dood, of zogenaamd?
Zeg toch eens, Njanja, wat er gebeurd is?
Die zwarte kever wou met me vechten
en sloeg zichzelf dood.
Zou hij nu heus dood zijn, die kever?

4 *Slaapliedje voor de lappenpop Tjapa*

Tjapa, welterusten,
Tjapa, jij moet slapen,
Tjapa, doe je ogen dicht.
Tjapa. Sst... slapen!

Tjapa, jij moet slapen,
straks komt Bullebak,
stopt jou in een zak,
om je op te vreten.

Tjapa, jij moet slapen.
Ga me maar vertellen
van dat mooie droomland:
het tovereiland
met zijn grote boomgaard,
en daar groeien peren,
o, wat zijn ze sappig,
en de gouden vogel
zingt er toch zo grappig.

Da-ag, welterusten,
da-ag, dag, Tjapa.

5 *Avondgebed*

Zegen en vergeef, Heer, pappa en mamma,
lieve Heer, bescherm ze goed.
Zegen en vergeef, Heer, broertje Vasenka
en broertje Misjenka.

Zegen en vergeef, Heer,
grootmamma, oude oma.
Bescherm haar toch,
laat haar zonder pijn, vannacht,
mijn lief oud omaatje, mijn arm oud omaatje,
zegen haar.

En bewaar en vergeef
tante Katja, tante Natasja,
tante Masja, tante Parasja,
tante Ljuba en Varja en Sasja
en Olja en Tanja en Nadja.
Ome Petja en Kolja,
ome Wolodja en Grisja en Sasja,
zegen en bewaar ze allemaal, o Heer,
zegen ook
Filja en Vanja en Mitja en Petja
en Dasja, Pasja, Sonja, Dunjushka.
Njanja! Zeg, Njanja, hoe gaat het verder?
‘O, wat ben jij toch een domoor!
Hoe vaak moet ik nog zeggen:
Spaar ook mij... en vergeef me mijn zonden, Heer.’

Spaar ook mij... en vergeef me mijn zonden, Heer.
Goed, Njanjoeska?

6 *Op het hobbelpaard* (stokpaard?)

Vort! Hop hop, hop! Hop hop!
Hupsakee! Hatsjee! Hatsjee! Hupsakee!
Hop hop hop, hop hop! Hop hop hop, hop hop!
Hee! Hatsjee! Schiet op!
Ta ta ta ta ta (*etc*.)
Prrrr! Stop.

Wasja! Hee, Wasja! Hoor 'es. Kom je bij me langs, vanavond?
(En kijk maar goed hoe ik rijden kan,
kijk maar, ik heb nieuwe leidsels, man,
erg lang, behoorlijk sterk ook.
En kom nou bij me langs, Wasja.)
Maar niet te laat, hoor!
Hatsjee, hop! Hop, hop!
Tot straks, Wasja,
ik moet nog de stad in, maar ik blijf niet lang,
wil vanavond thuis zijn.
Denk er goed aan, dat ik altijd vroeg naar bed moet,
niet te laat zijn, hoor!
Ta ta ta ta ta (*etc*.) Hop! Ta ta ta (*etc*.) Hatsjee!
Hop! Hop! Hatsjee! Holé, holé, hatsjee!
Hee! Kijk uit! Au...

Au, mamma. Au, mijn voet. Dat doet pijn. Au, mijn voet.
‘Mijn lieverd, ben jij dan zo gevallen,
ga maar niet huilen, wees nou maar flink.
Gauw opstaan, en kom maar even bij me, dan gaat het weer.
Kijk daar eens, daar in die struiken,
daar zit een kleine vogel,
o, en zijn veren zijn zo mooi,
zo'n mooi vogeltje, kijk maar.
Doet het nog pijn?’

Geen pijn! Ik ben in de stad, mamma,
ik moet naar huis, o, ik moet me haasten.
Hatsjee! Wasja komt al. Hup!
Ja, ik moet me haasten.

7 *Onze poes deugt niet*

Mammie, mammie, mammie,
luister toch eens, mammie.
Ik was naar mijn parasol aan het zoeken,
omdat het heet is,
ik had overal gezocht, waar lag dat ding toch,
nergens te vinden.
Toen ben ik gauw naar het raam gaan rennen,
misschien dat ik hem daar had gelaten,
en, mammie, bij het raam daar,
zag ik de poes, al vlakbij ons Pietje zijn kooi
en Pietje krijste
en zat te trillen... arm beest.

Dus ik werd woedend.
Zo, poes! Ons Pietje opvreten? Mooi niet!
Hou op! Ik pakje. Pas op, jij!

Ik deed eerst of ik poes niet gezien had
en keek heel stiekem,
met één oog op een kier bleef ik gluren,
dat was ook wat.
Poes bleef eventjes kalm naar me kijken
en stak brutaal zijn poot door het kooitje,
hij was van plan in de aanval te gaan,
toen deed ik van... wham!

Mammie, wat een ontzettend harde kooi.
O, mijn vingertoppen doen zo'n pijn,
de bovenstukjes van mijn vingertoppen
doen pijn, zeg, erge pijn.
Ba, wat een poes toch, mamma. Ba.

Frank Verhallen
Discografie Willem Wilmink

Een overzicht met liedjes van Willem Wilmink op de grammofoonplaat toont aan hoeveel artiesten zijn werk hebben vertolkt.

45-Toeren-plaatjes zijn buiten beschouwing gelaten, behalve als deze nummers later niet op een langspeelplaat zijn verschenen. Een asterisk (*) achter een titel betekent dat de tekst ervan staat afgedrukt in Wilminks *Verzamelde liedjes en gedichten.* Een eventueel afwijkende titel staat tussen haakjes vermeld.

MARTINE BIJL: ‘Hoogtepunten uit de theatershow *Martine*’ (1985)
Het meisje spreekt (*)

‘J.J. de Bom, voorheen: De Kindervriend - Liedjes uit de gelijknamige tv-serie’. Uitvoerenden: Wieteke van Dort, Joost Prinsen en Aart Staartjes. (1979)
Grammatica (*)
De voorkant (*)
Naar een andere school (* Naar een andere lagere school)
Ballade van een roversbende (*)
's Avonds laat (*)
Als je niets te doen hebt (*)
De eindeloze scheldpartij (met Hans Dorrestijn)
Die mooie kindertijd (*)
De liefdesbrief (* Een liefdesbrief)

‘*J.J. de Bom, voorheen: De Kindervriend* - Nieuwe liedjes uit de gelijknamige tv-serie’. Uitvoerenden: Wieteke van Dort, Joost Prinsen en Aart Staartjes. (1981)
Daar kan ik niet tegen
Een kop die je zelf niet bevalt (*)
Twee vriendinnen
Oorlog (*)

MIEL GOOLS: ‘Houden van...’ (1979)
De hemel (*)

Cabaret DON QUISHOCKING: ‘Kinderen en militairen half geld’ (1970)
Schrammel
Zadkine

Cabaret DON QUISHOCKING: ‘Zand in je badpak’ (1974)

De oude school (*)

Kerstliedje (*)

‘*Dat ik dit nog mag meemaken*’. Uitvoerenden: Adèle Bloemendaal, Wieteke van Dort, Coen Flink, Leen Jongewaard e.a. (1976)

Dokters van vroeger

Grootouders op reis (*)

Weet je nog, schat? (*)

De harmonie speelt ‘Rosamunde’ (*)

De overkant (*)

‘Een fraai stuk burengerucht - WIETEKE VAN DORT zingt teksten van Willem Wilmink op muziek van Harry Bannink’ (1975)

Alabama
De oude school (*)
Arie op safari
Oude huizen (*)
Mijn vriendinnetje (* Mijn vriendje)
Diamanten bruidspaar (*)
Angst voor geluk (*)
Arm Den Haag (*)
Oom Jan (*)
Harry, blijf thuis
Visite uit de hemel (*)
Gildebroeders (*)
Een probleem (*)
Het meisje spreekt (*)

WIETEKE VAN DORT: ‘Hallo Bandoeng!’ (1979)

Lied van de schuld

WIETEKE VAN DORT: ‘Huilen is gezond’ (1982)

Huilen is gezond
Straten zonder kinderen (*)
Mijn tante (*)
Lage huizen (*)
Het meisje spreekt (*)

‘*De Film van Ome Willem*’. Uitvoerenden: Edwin Rutten, Pieke Dassen, Aart Staartje en Jennifer Willems. (1975)

Luister even wat ik vraag (*)
Mist
Boevenlied
Deze vuist op deze vuist (*)

‘De Film van Ome Willem II’. Uitvoerenden: Edwin Rutten, Pieke Dassen, Aart Staartje en Jennifer Willems. (1978)

Luister even wat ik vraag (*)
Uit logeren gaan
In een ander huis (*)
In het Warenhuis
Deze vuist op deze vuist (*)

ANNE-MIE GILS - Twee liedjes uit het theaterprogramma ‘Als liefde het antwoord is, wilt u de vraag dan nog eens herhalen’ (single, 1983)

Therapeutische tango

‘*Ik heb u lief mijn Nederlands* - 29 liedjes uit *De Taaistraat’.* Gezongen door: Gerard Cox, Piet Hendriks, Simone Kleinsma, Elsa Lioni, Carry Tefsen, Helmert Woudenberg. (1980)

De Nederlandse taal (*)
Het lied van d en t
Het alfabet

Wie zijt gij eigenlijk?
Smartlap
De klinkerwals
Aria van de verhuizende vrouw
Vrouwen van Nederland (*)
Wetenschap en kunst (*)
Portret van de letter c
Mijn en dijn (*)
De Warrume buurt
De tijd van de kersen (*)
Fantasieën

'Ik heb u lief mijn Nederlands - Nieuwe liedjes uit *De Taaistraat'.* Gezongen door: Gerard Cox, Simone Kleinsma, Elsa Lioni, Carry Tefsen, e.a. (1981)

Zeemansgraf
Mijn hoed
Kranten
Brievenboek
Het leven heeft mij het lachen verleerd (*) (met Jan Riem)
De man, de vrouw (*)
Telefoon
Vingertje omhoog
Dat waren wij (*)

'Kijk uit - De natuur slaat terug'. Uitvoerenden: Polle Eduard, Jolande Furoux, Rikkert Zuiderveld e.a. (1987)

Muzikale luchtvervuiling

'Kinderen voor kinderen' (1980)

Puberteitsballade (* Puberteit)

'Kinderen voor kinderen 2' (1981)

Fotoalbum (*)

'Kinderen voor kinderen 3' (1982)

Ik ben verliefd (*)

‘Kinderen voor kinderen 4’ (1983)
Mijn laatste oma (*)

‘Kinderen voor kinderen 5’ (1984)
Als de lichtjes doven (*)

‘Kinderen voor kinderen 6’ (1985)
Hoe was het in het ziekenhuis (*)

LENNY KUHR: ‘'n Dag als vandaag’ (1976)
Voor 'n ogenblik (* Naar Engeland varen)
Wat het geweest is (* Lied Ao. 1920)
Landschap van vroeger
Tante (* Mijn tante)
Ijsvogels (* Op weg tussen Hemel en Hema)
Sterren

LENNY KUHR: ‘Tommy’/‘Waar kan ik nog naar toe gaan?’ (single, 1977)
Waar kan ik nog naar toe gaan? (* Zonder jou)

LIEVE VAN MILEGHEM: ‘Colère is een feest’ (1984)
Kunstgenot (*)

JOOST PRINSEN: ‘Liedjes van de koude grond’ (1977)
Frekie (*)
Een vreemde tijger (*)
Voor een naakt iemand (*)
De meisjes uit vervlogen dagen (*)
The Story of Life (met Hans Dorrestijn)
Zondag voor de gastarbeiders (* Gastarbeiders)
Van Geldermalsen of Lunteren (met Hans Dorrestijn)

JOOST PRINSEN: ‘Aan lager wal’ (1979)
Aan de Schelde (*)
Middeleeuws lied (*)
Brussel-Zuid (*)
Textielstad (*)
Op doorreis door Vlaanderen (*)

‘De Stratemakeropzeeshow - Originele liedjes uit de gelijknamige VARA-tv-serie’. Uitvoerenden: Wieteke van Dort, Joost Prinsen en Aart Staartjes. (1973)
De Stratemakeropzeeshow (* Beroepskeuze)
En alle hengelaars, die zitten voor Jan Nul (* Vissenlied)
Jongen, eet nou door (* Eetlust)
Dat overkomt iedereen wel (*)
Mooie dingen (*)
Mijn kleine broertje (* Mijn broertje)
Heremejee, ik hen een 2 (* Dictees)
Het reuzenlied (*)
Klaas Vaak (*)
De jongen die om Sinterklaas lachte (* De stoute jongen)

‘*Stratemakeropzeeshow 2* - Nieuwe liedjes uit de gelijknamige VARA-tv-serie’.
Uitvoerenden: Wieteke van Dort, Joost Prinsen en Aart Staartjes. (1974)

De Stratemakeropzeeshow (* Beroepskeuze)
Naar Frankrijk (*)
Liedje voor Michiel (*)
Hondedrollen (*)
Later (* Jij en ik)
Buurmeisje (* Buurmeisje heeft visite)
Voetbalverdriet (*)
Over de dood (* Een probleem)

JUDITH TERLINGHEN: ‘Oud Zeer’ (1978)

Diamanten bruidspaar (*)

CONNY VANDENBOS: ‘De Mooiste Dag’ (1987)

De mooiste dag

HERMAN VAN VEEN: ‘Herman van Veen’ (1968)
Hun eerste woning (*)

HERMAN VAN VEEN: ‘Herman van Veen (II)’ (1969)
Adieu café (*)

HERMAN VAN VEEN: ‘Voor een verre prinses’ (1970)
Voor een verre prinses (* Voor de verre prinses)

HERMAN VAN VEEN: ‘Bloesem’ (1972)
Ochtend in de stad (* Het wordt ochtend in de stad)

HERMAN VAN VEEN: ‘Toegift Antwerpen, 11-12-13 september’ (1979)
De meisjes uit vervlogen dagen (*)

HERMAN VAN VEEN: ‘Iets van een clown’ (1981)
Kraanvogels (*)
Als het net even anders was gegaan (*)

HERMAN VAN VEEN: ‘Zolang de voorraad strekt’ (1982)
Achterlangs (*)

HERMAN VAN VEEN: ‘Zolang de voorraad strekt’ (1982^2)
De bom valt nooit (*)
Achterlangs (*)

HERMAN VAN VEEN op ‘*Een gebaar* - Aksie De Bevrijdende Lach, voor Amnesty International’ (1983)
Signalen (*)

HERMAN VAN VEEN: ‘Signalen’ (1984)

Signalen (*)
Zingende doden (*)
Parijse tango (*)
Hilversum III (*)
Een lichte vrouw (*)

‘Het een en ander - HERMAN VAN VEEN live’ (1984)

Fantasie van overmorgen (met Herman van Veen)
Zondag voor de gastarbeiders (* Gastarbeiders)
(Daarnaast enkele reeds genoemde liedjes, in een andere uitvoering.)

HERMAN VAN VEEN: ‘De wisselaars’ (1985)

De wisselaars (* Nieuw Kerstlied)
Geen baan (met Herman van Veen)
In m'n eentje uit logeren (*)
Oorlogsveteraan (* Zijn ogen)
Klacht (*)
Portret van een jong meisje verkracht op een feest in de voorstad (*)

HERMAN VAN VEEN: ‘Anne’ (1987)

Een vriend zien huilen (* Een vriend huilt)

Regende het maar (met Herman van Veen)
Lonely kojboj
Een lange scheur (met Herman van Veen)

HERMAN VAN VEEN: ‘Carré V (De zaal is er)’ (1987)
(Liedjes van de vorenstaande platen, opnieuw uitgevoerd.)

‘20 jaar HERMAN VAN VEEN - In vogelvlucht’ (1987)
(Liedjes van hiervoor genoemde platen; enkele oudere nummers in een nieuwe uitvoering.)

HERMAN VAN VEEN: ‘Praatjes’/‘Ze zijn er’ (single, 1988)
Praatjes (Vertolkt door Herman van Veen, Johnny Kraaykamp en Paul van Vliet.)

‘Wie in 't Nederlands wil zingen - 13 nieuwe liedjes over... De jaren '80’.
Uitvoerenden: Simone Kleinsma, Loeki Knol, Margriet Markerink e.a. (1985)
Ze willen allemaal zo jong zijn als hun dochter

(Afgesloten: november 1988)

Tom Baudoin

De triomf van de eigenzinnigheid
Over 'Piet de Smeerpoets' van Heinrich Hoffmann

Piet de Smeerpoets, een klassiek kinderboek

Een literaire canon, zoals die voor de literatuur voor volwassenen bestaat, is er binnen de jeugdliteratuur niet. Uit het verleden is een relatief beperkt aantal boeken overgebleven - volgens Doderer (1975) zo'n twintig tot vijftig titels - die worden betiteld als 'klassieke kinderboeken'. Voorbeelden zijn: *Alice in Wonderland, Robinson Crusoë, Pinokkio, Pipi Langkous* en, in Nederland, *Afke's tiental, Dik Trom, Kruimeltje* en *Paddeltje.* De term 'klassiek' is intussen nauwelijks gedefinieerd, het is een etiket, op zijn best een vermoeden dat deze boeken kwaliteiten bezitten waardoor ze ook nu nog waardevol zijn.

Het zou de moeite waard zijn om te onderzoeken waarom ze als klassieke kinderboeken worden geclassificeerd. Ik denk dat de historische jeugdliteraire kritiek en het onderwijs hierin een doorslaggevende stem hebben gehad. Anderzijds moeten er ook teksteigenschappen aanwijsbaar zijn die het mogelijk maakten dat deze boeken 'van alle tijden' werden. De kwestie is met name hierom interessant, omdat de jeugdliteraire kritiek per traditie sterk wordt bepaald door opvoedkundige vraagstellingen.

Je zou verwachten dat het kind- en maatschappijbeeld in de klassieke kinderliteratuur tegenwoordig als pedagogisch achterhaald wordt beschouwd. In deze bijdrage wil ik onderzoeken waarom het kinderboek *Piet de Smeerpoets* tot een klassiek kinderboek is geworden. Ik zal me daarbij uitsluitend richten op de tekst (en prenten).

Piet de Smeerpoets, eigenlijk: *Struwwelpeter*, werd in 1844 door Heinrich Hoffmann voor zijn driejarige zoontje geschreven en getekend. Het verscheen in 1845 in druk. Tot verrassing van de auteur had het boekje in korte tijd een enorm nationaal en internationaal succes. Nog tijdens Hoffmanns leven beleefde het meer dan honderd drukken. En vele honderden zouden nog volgen. Hoffmann zelf hierover:

> Ja, ik kan tevreden zeggen: de bengel heeft de hele wereld veroverd, heel vreedzaam, zonder bloedvergieten, en de ondeugende jongens hebben meer van de wereld gezien dan ik; in heel Europa hebben ze hun thuis gevonden, ik heb gehoord dat men ze in Noord- en Zuid-Amerika heeft ontmoet, aan de Kaap de Goede Hoop, in Indië en Australië. Ze hebben allerlei talen geleerd die ik zelfs niet versta, want ik bezit een Russische, Zweedse, Deense, Engelse, Nederlandse, Franse, Italiaanse, Spaanse en Portugese vertaling (...). (Hoffman, 1890, gecit. bij Vogt & Vogt, 1975)

Dat *Piet de Smeerpoets* zo goed werd verkocht - ook nu nog - zegt iets over de aantrekkingskracht ervan. Maar kennelijk heeft het boek op de lezers ook een onuitwisbare invloed gehad. Het minste bewijs daarvoor is de commercie die het personage van Piet de Smeerpoets voor de verkoop van allerhande artikelen inzet.

Opmerkelijker is dat het boek op grote schaal navolging heeft gekregen. De zogenoemde 'Struwwelpetriaden' zijn te onderscheiden in (vaak weinig geslaagde)

imitaties en in persiflages. Zo werd in de Eerste Wereldoorlog in Engeland en in Duitsland een propagandistische versie van het orgineel uitgebracht, waarin beide landen elkaar over en weer belachelijk maakten. Schitterend is F.K. Waechters *Der Anti-Struwwelpeter*, waarin Hoffmanns verhalen in anti-autoritair perspectief worden naverteld.

Niet minder opmerkelijk is dat Hoffmanns creatie van meet af aan voorwerp is geweest van zowel lofuitingen als felle kritiek, en dat tot in deze tijd. Auteurs van naam als Ernst Bloch, Walter Benjamin en Peter Weiss, tenslotte, refereren bij de beschrijving van hun eerste leeservaringen aan *Piet de Smeerpoets.* Als er zoiets als een 'collectief bewustzijn' bestaat, dan zit die langharige bengel daarin goed genesteld.

Repressieve pedagogiek

Wie in deze tijd *Piet de Smeerpoets* (her)leest, kan zich verwonderd afvragen hoe het tot een klassiek kinderboek is kunnen uitgroeien. Wat

immers het meest in het oog springt - en daardoor het zich van andere klassieke kinderboeken onderscheidt - is de rigoureusheid waarmee ondeugend gedrag van kinderen wordt afgestraft.

De Geschiedenis van de zwarte Jongens
Een mortaan, zoo zwart als roet,
Ging eenmaal wandlen zonder hoed;
De zon, die scheen hem op zijn bol,
Daarom nam hij een parasol.
Daar kwam ook Fritz naar dezen kant,
En hield een vlagje in de hand;
Toen kwam de kleine Janter stee,
Die bragt een lekk're kraaiTing meê;
En eindlijk kwam de kleine Klaas,
Dat was een regte hoepelbaas.
Het drietal jongens lachte luid
Het hoedenlooze moortjeuit,
En spotte met zijn zwartehuid.
16

illustraties bij dit artikel uit: Piet de Smeerpoets, Een aardig prentenboek met leerzame vertellingen door Dr. Heinrich Hoffmann, reprint 1977.

Piet de Smeerpoets zelf wordt het voorwerp van algemene minachting, omdat zijn haren niet gekamd en zijn nagels niet geknipt zijn. De wrede Jan wordt door een hond tot bloedens toe gebeten en moet bittere medicijnen slikken, als straf voor zijn aggressieve gedrag. Paulientje speelt met lucifers en verbrandt levend. Drie knapen bespotten een negerjongen en worden door de grote Niklaas in een inktpot ondergedompeld, zodat zij zwarter dan een neger worden. Reinier geeft zich, trots moeders verbod, over aan het duimzuigen en de kleermaker knipt zijn duimpjes af. Hein sterft door uithongering, omdat hij zijn bord soep niet wil leegeten. Tijdens de maaltijd zit Philip met zijn stoel te wiebelen en dondert achterover, daarbij het tafelkleed en alles wat daarop staat pijnlijk over zich heensleurend. Hans kijkt niet waar hij loopt en valt in het water, waaruit hij ternauwernood van de verdrinkingsdood wordt gered. Robert, tenslotte, gaat met zijn paraplu uit wandelen in regen en wind en waait voorgoed weg. Het verhaal van ‘De wilde jager’, dat qua opzet afwijkt van de vertelpatronen in de overige verhalen, bezit een vergelijkbaar gewelddadig karakter.

Niet minder verwonderlijk is dat Hoffmann deze verhalen vertelde voor zijn *drie*jarig zoontje. Volgens zijn eigen mededeling gebruikte Hoffmann dit soort verhalen in zijn artsenpraktijk om bange patiëntjes tot kalmte te brengen. Verwonderlijk is ook dat het boekje werd uitgebracht voor een publiek van drie tot zes jaar, met als ondertitel: 'lustige Geschichten und drollige Bilder'. Het behoeft geen betoog, dat zulke rigoureuze bestraffingen volledig haaks staan op de actuele pedagogische opvattingen. (Wat betreft de opvoedings*praktijk* kan men niet zo stellig zijn.)

De wreedheid van de straffen en de intensiteit van de angstaanjagende prenten heeft in het recente en verre verleden veel kritiek uitgelokt (Muller-Lexicon). De vrees bestond dat kinderen die daarvoor gevoelig zijn, aan het boek een trauma zouden overhouden. Bij de honderdste druk van *Piet de Smeerpoets* moest Hoffmann zich al tegen deze kritiek verdedigen. Hij schrijft:

> Het boek zou akelig overdreven voorstellingen oproepen! Het germaanse kind is echter niet beter dan het germaanse volk, en moeilijk zullen deze nationale opvoeders het verhaal van Roodkapje, die door de wolf werd verslonden of van Sneeuwwitje, die door haar boze stiefmoeder werd vergiftigd, uit het volksbewustzijn en uit de kinderkamer kunnen verbannen. (Hoffmann, 1977)

Niet alleen het rigoureuze en gewelddadige karakter van de straffen heeft afkeuring opgeroepen. Ook is kritiek geleverd op het pedagogische model dat aan deze verhalen ten grondslag ligt. Het werd gezien als een uitdrukking van de negentiende-eeuwse, maar ook actuele burgerlijke ideologie. Zo constateert Dahrendorf (1979) dat de straffen die de personages ondergaan, een immanent karakter hebben: ze verschijnen als een noodzakelijk en onvermijdelijk gevolg van het ondeugende gedrag van kinderen.

Achter deze immanentie verbergen zich, volgens Dahrendorf, andere en algemenere belangen. Met name gaat het om de onderdrukking en disciplinering van het kind. Bovendien ontbreekt de psychologische vraag naar de oorzaken van het ondeugende gedrag. Waarom zuigt Reinier op zijn duim? Waarom is Jan zo wreed? Dahrendorf ziet in de pedagogische tendens van *Piet de Smeerpoets* het streven weerspiegeld om mensen functioneel geschikt te maken voor de volwassenenwereld, de industrie-arbeid en de bestaande machtsverhoudingen.

Een vergelijkbare, wat verder uitgewerkte ideologiekritiek geven Vogt & Vogt (1974). Zij stellen vast dat in de Piet de Smeerpoets-verhalen de werkelijkheid - via alledaagse enscèneringen - wordt gereduceerd tot een kinderwereld. In deze kinderwereld dienen echter de deugden te worden geleerd die men in de grote wereld nodig heeft: rust en orde, zindelijkheid, aanpassing, gehoorzaamheid en huiselijkheid. In dit deugdencomplex ontwaren Vogt & Vogt het profiel van de autoritaire persoonlijkheid. Ook zij constateren het immanente karakter van de straffen. Zij signaleren dat ouders als bestraffende personages ontbreken. Het zijn niet zozeer autoriteitsfiguren als wel autoritaire verhoudingen die het kind een lesje leren. Deze immanentie beantwoordt aan Rousseaus pedagogiek, waarin bij herhaling wordt gesteld dat straf niet als zodanig moet worden opgelegd, maar moet verschijnen als een *natuurlijk gevolg* van het verkeerde gedrag van het kind.

Tegen de achtergrond van Horkheimers studie *Autorität und Familie*, betogen Vogt & Vogt dat de consequentie van deze pedagogiek is, dat het kind zijn afhankelijkheid niet ervaart als één van personen (tegen wie nog rebellie mogelijk is), maar als een 'afhankelijkheid van de dingen'. Dit verdingelijkte bewustzijn van de machtsverhoudingen is huns inziens niet alleen iets van de late negentiende eeuw, maar ook, en in sterkere mate, kenmerkend voor deze tijd. De conclusie is dan dat *Piet de Smeerpoets* als 'klassiek leerboek van de aanpassing aan autoritaire verhoudingen een hoogst pijnlijke actualiteit toekomt.'

Het gewelddadige karakter en de repressieve opvoedingsstructuur die aan *Piet de Smeerpoets* ten grondslag ligt, maken de vraag waarom het boek tot een klassieker is kunnen worden des te dringender. Anderzijds zijn er ook critici die milder oordelen. Zo meent Müller (1975) dat de inhoud van *Piet de Smeerpoets* in zijn tijd beantwoordde aan de verbreide pedagogische opvatting dat kinderen onvoorwaardelijk onderworpen moeten worden aan de algemeen aanvaarde maatschappelijke deugden. Maar voor de kinderen van tegenwoordig gaat dat zijn inziens niet meer op. De

ouderwetse kleding en de aan poppen herinnerende stijfheid in de pose van de figuren voorkomen dat de kleine lezers de verhalen met hun eigen reële omgeving identificeren. Ook benadrukt Müller dat kinderen tegenwoordig de verhalen als surrealistisch zullen ervaren, met name omdat ze aan het einde 'een verbluffende en komische wending' krijgen. Toch meent hij dat *Piet de Smeerpoets* 'niet een modern prentenboek is, dat tegenwoordig aan kinderen kan worden aanbevolen.'

De kindediteraire context

Bij de voorgaande kritische commentaren op *Piet de Smeerpoets* zijn heel wat vraagtekens te zetten. Ik beperkt mij tot eentje. Voor zover ik overzie wordt *Piet de Smeerpoets* nergens gesitueerd in de kinderliteraire context van zijn tijd. Aan dit aspect wordt hoogstens terloops aandacht besteed. Muller (1975) beweert zelfs: '... niets wijst erop, dat de personen en verzen andere bronnen hadden dan zijn (sc. Hoffmann) eigen fantasie.' Ik denk daar anders over.

Een eerste bron vormen de centsprenten die in de negentiende eeuw massaal werden gedrukt en verspreid (Doderer/Müller, 1975). Ook de jeugd werd als doelgroep ontdekt. De prenten bevatten in tekst en illustratie morele en instructieve verhalen, veelal over het dagelijkse leven van het gewone volk. De presentatie was primair op effect gericht. De kleuren zijn fel, de uitbeelding karikaturaal, de humor grof. Een citaat: 'Ich haue dir gleich in deine Volksküche/ Dass deine Zähne obdachslos werden.'

De sentimentele en komische verhalen monden uit in levenswijsheden in de trant van 'zo gaat het, als...'. Hoffmanns prenten en verhalen beantwoorden duidelijk aan de opzet en uitvoering van de centsprenten.

Opmerkelijk in dit verband is dat Hoffmann in zijn nawoord bij de honderdste druk ook ingaat op kritiek op zijn illustraties:

> Toen heette het: 'Het boek bederft met zijn karikaturen het esthetisch gevoel van het kind.' Goed (zo vervolgt H.), voedt de zuigelingen dan op in musea of kabinetten met antieke gipsafgietsels. Maar men moet dan ook verhinderen dat het kind op de bekende manier tekent met twee cirkels en vier rechte lijnen en er gelukkiger bij is, dan wanneer men hem de Laokoöngroep toont.

Niet alleen blijkt uit deze tegenkritiek dat Hoffmann de karikaturale tekenstijl geëigend acht voor kinderen. Hij plaatst het karikaturale ook tegenover de kunst. Deze tegenstelling is te beschouwen als een afgeleide van die tussen volk en elite. In zoverre is de kritiek dat Hoffmanns prenten het esthetische gevoel van kinderen zouden bederven, tegelijkertijd met de kritiek op de verwantschap met de volkse prentenliteratuur.

Een tweede bron vormt het poëtische genre in de kinderliteratuur. De vroegste kinderliteratuur (vanaf het einde van de achttiende eeuw) wordt gedomineerd door

gedichtjes. In Nederland is Van Alphen een gewaardeerd beoefenaar van dit genre. De functie van de versvorm lag zeker ook hierin dat de (veelal analfabete) kinderen de wijze lessen van de versjes beter konden memoreren. De versvorm die Hoffmann aan zijn verhalen heeft gegeven, sluit op deze traditie aan.

Een derde bron vormt het sprookjesgenre. Hoffmann zelf wees het aan als achtergrond waaruit zijn boek is ontstaan. Hierbij moet met name worden gedacht aan de rauwheid van de originele volkssprookjes en aan de magische elementen daarin (bij Hoffmann: sprekende dieren, de figuur van de grote Niklaas en van de kleermaker).

De vierde bron voor *Piet de Smeerpoets* bestaat in de vele waarschuwingsverhalen en versjes, waarin het motief van 'bestraffing van verkeerd gedrag' domineert. De absurde rigoureusheid van de straffen, die Hoffmann is verweten, was een bekend fenomeen in de negentiende-eeuwse kinderliteratuur.

De ene keer is er een opvoeder aanwezig, bijvoorbeeld in het verhaal 'Alexis en Gualthur of de wijze om jongelingen tegen de ontucht te beveiligen' (1801). Een huisleraar luister een gesprek af tussen twee jongens die elkaar te kennen geven graag eens een blote vrouw te zien. Hij is bereid aan hun wens te voldoen, maar het pakt iets anders uit dan verwacht. De huisleraar neemt de jongens mee naar de ontleedzaal van de universiteit van Leiden. Daar toont hij hun het misvormd lijk van een 21-jarig meisje dat, tengevolge van ontucht, aan een venerische ziekte is overle-

den. Bloedstollende anatomische details worden niet geschuwd. Een en ander ‘gaf hun overvloedige stof tot leerzame gesprekken.’

De andere keer verschijnt de straf als een ‘natuurlijk-noodzakelijk’ gevolg van de ondeugd. In ‘Het moederlooze kind’ (1836) is de hoofdpersoon Annette. Zij verloor op jonge leeftijd haar vader en leidsman. Haar ondeugd bestaat in haar voorliefde om zich mooi op te maken en uit te dossen. Deze neiging wordt strijdig geacht met de deugd van de nederigheid. De gevolgen zijn fataal: jaloers op rijkere meisjes die zichzelf fraaier kunnen opschikken, steelt Annette één gulden van haar werkgever. Zij wordt betrapt en op staande voet ontslagen, een ramp in die tijd. Haar schande wordt algemeen bekend gemaakt. Als later haar moeder van het vergrijp hoort, sterft deze nog dezelfde avond aan een ‘woedende zenuwenkoorts’, haar dochter achterlatend vol schuldgevoeldens (‘zij vermoor(d)de hare lieve moeder’) en in onzekerheid over de vraag of moeder haar haar zonde heeft vergeven of niet. Berouw en vergeving volgen en Annette wordt uiteindelijk een goede, nederige huismoeder die zich onthoudt van uiterlijk vertoon. Een slot als dit is kenmerkend voor dit type verhalen. Het kinderlijke personage wendt zich af van de ondeugd en keert terug in het gareel.

Toen werd de groote Nikdaas kwaad;
Gij kunt het zien op deze plaat;
Hij pakte fluks de jongens op,
En smeet ze toen, hals over kop,
In de inktpot neêr, in 't zwarte sop.
Eerst hoepel Klaas, toen kraak'ling-Jan,
En eindlijk ook de vlaggemars;
Die stelde vreeslijk zich te weêr,
En riep om hulp wel twintig keer.
Maar toch moest Frits, de scheerwerkbaas,
Ook in den pot van Nikolaas.
Hier gaan ze, zwarter nog dan roet,
En dan het moortje zonder hoed.

Het is duidelijk dat de negentiende-eeuwse kinderliteratuur voor Hoffmann, bewust of onbewust, een belangrijke inspiratiebron is geweest. Toch is deze kinderliteratuur, de sprookjes uitgezonderd, tegenwoordig goeddeels vergeten of zelfs verloren gegaan. *Piet de Smeerpoets* daarentegen blijkt nog heel goed

leesbaar. De vraag waarom het boek een klassiek kinderboek is geworden, kan daarom worden toegespitst in deze zin: waarin *onderscheidt* Hoffmanns creatie zich van de gangbare negentiende-eeuwse kinderliteratuur?

Het kinderlijke perspectief

Alvorens op deze vraag in te gaan, moet eerst aan de eerder aangehaalde auteurs Dahrendorf en Vogt & Vogt recht worden gedaan. Naast hun kritiek op de repressieve pedagogiek in Hoffmanns verhalen en de negatieve consequenties daarvan voor het kinderlijke socialisatieproces, wijzen zij ook op de mogelijkheid dat de verhalen, zoals Dahrendorf dat in ander verband noemt, 'tegendraads' worden gelezen. Met 'tegendraads lezen' wordt bedoeld dat de lezer de verhalen, tegen de dominerende tendens in, op een eigen wijze interpreteert.

Dahrendorf (1979) suggereert dat in *Piet de Smeerpoets* de ongehoorde en onverwachte resultaten van het kinderlijk gedrag juist een extra stimulans kunnen zijn om dat gedrag daadwerkelijk te vertonen. Ook Vogt & Vogt opperen deze mogelijkheid. Zij vragen zich ondermeer af of het beeld van Piet de Smeerpoets wel echt zo negatief beladen is. Mogelijk is er veeleer sprake van een voorbeeld of wensbeeld van kinderlijke rebellie dat zich tegen de bedoelingen van de schepper in doorzet. In zijn biografische roman *Afscheid van mijn ouders* doet Peter Weiss inderdaad verslag van een dergelijke vorm van tegendraadse receptie. Hij schrijft ondermeer:

> Piet de Smeerpoets met zijn ruige haardos en zijn lange vingernagels, toonde mij, tezamen met zijn kameraadjes, al mijn eigen gebreken, onsteltenis en begeerte. De naïeve, fel gekleurde tekeningen waren als toneeltjes uit mijn eigen dromen, zoals de bloedige, afgeknipte duimen en de reusachtig gapende schaar, die nog meer wilde afknippen, en Lust-ik-niet met zijn strenge, magere vader en zijn dikke, ronde moeder en zijn woorden, mijn soep lust ik niet, nee mijn soep lust ik niet, waren mijn eigen woorden en ik was het zelf, die daar op de stoel heen en weer zat te schommelen en bij de val van het tafelkleed met borden en spijzen van de tafel trok. Dat was de wraak. Dat hadden zij nou van al hun uitvaren en aanmanen. En dan het wensbeeld van het sterven. Het verhongeren was mijn vergelding, met mijn verhongeren strafte ik hen, de magere man en de dikke vrouw en zoet was de wraak die mijn eigen dood inhield. (Weiss, 1968, p. 61)

Typerend aan dit citaat is de jachtige stijl die fraai uitdrukking geeft aan de opnieuw beleefde kinderlijke drift en rancune tegenover de ouders. Als een tegendraadse receptie mogelijk is, dan, zo mogen we concluderen, allereerst vanuit het standpunt van het kind. De vraag is dan op welke manier de tekst aanleiding geeft tot een dergelijke lezing. Anders gesteld: hoe staat het met het kinderlijke perspectief in de verhalen van *Piet de Smeerpoets?*

Het kinderlijke perspectief is een interpretatie-categorie die zich in het bijzonder leent voor de analyse van jeugd- en kinderliteraire teksten. Omdat deze teksten door auteurs en/of uitgevers worden bestemd voor kinderen en jeugdigen, moet, op enigerlei wijze, in de tekst 'het kinderlijke' tot uitdrukking komen. In jeugdliteraire werken wordt het kinderlijke perspectief op heel verschillende wijze en in verschillende mate gerealiseerd. In de vroegste jeugdliteratuur, maar ook later, is er nauwelijks een kinderlijk perspectief aan te wijzen, maar overheerst, kwantitatief, het perspectief van de volwassene. In de loop van de tijd krijgt het perspectief van het kind meer ruimte, maar blijft dat van de volwassene kwalitatief domineren. Alleen in de anti-autoritaire jeugdliteratuur zien we dat het kinderlijke perspectief thema en handeling overheerst.

De tegenwoordige jeugdliteratuur lijkt te worden gekenmerkt door de dialoog tussen kind en volwassene. De manier waarop het kinderlijke perspectief inhoudelijk gestalte krijgt in de jeugdliteratuur verschilt per auteur, afhankelijk van de visie van de auteur op beide generaties (zie voor voorbeelden: Baudoin, 1985 en 1984).

Mijn stelling nu is dat *Piet de Smeerpoets* tot een klassiek kinderboek is geworden door de bijzondere aard van het kinderlijke perspectief in de verhalen. Ik zal dit proberen aan te tonen via een analyse van de afzonderlijke verhalen. Daarbij baseer ik mij op de Duitse versie. De Nederlandse vertaling is erg vrij en in bepaalde opzichten zowel slapper als repressiever dan het orgineel. Het ware wenselijk dat iemand (Gerrit Komrij?) een nieuwe vertaling maakte.

In 't zonlicht stapt de brave moor
De zwart-geverwde knapen voor.
't Was enkel door hun stout gespot,
Dat zij geraakten in den pot;
Dus, lieve Kind'ren! spot toch niet,
Als gij iets vreemds aan and'ren ziet.

Het autonome kind

Eerst wil ik kort ingaan op het verhaal 'De wilde jager'. Het wijkt af van de andere verhalen, doordat hier een wereld-op-zijn-kop wordt gepresenteerd. De haas jaagt op de jager, met alle rampzalige gevolgen vandien: de jager redt zich door in de put te duiken; tot schrik van de jagersvrouw schiet de haas haar het koffiekopje uit de handen; het zoontje van de haas verbrandt zijn neus aan de gemorste koffie.

De tegenstelling reikt echter verder dan die tussen de jager en zijn prooi. Op de eerste illustratie heeft de haas zich verstopt en trekt hij een lange neus naar de jager die hem voorbij is gelopen. Het is een kinderlijk gebaar. Zodra de jager een dutje doet, berooft de haas hem van zijn geweer en zijn bril. Hij voorziet zich dus van de attributen van de volwassenheid. Zo, als kinderlijke almachtsfantasie, past het verhaal tussen de andere Piet de Smeerpoets-verhalen.

Het is overigens een raadselachtig verhaal. Wel daagt het uit tot interpretatie, zeker door de centrale plaats die het in het boek inneemt. (Ook in de eerste versie van *Piet de Smeerpoets*, waarin slechts zes verhalen waren opgenomen, neemt het een middenpositie in.) Vooralsnog is voor mij ondoorzichtig of de jager kind is geworden of volwassen is gebleven. En wat is de rol van de jagersvrouw en het zoontje van de haas? Men kan er wellicht een vertolking van het Oeidipous-verhaal in lezen. Ik laat 'De wilde jager' hier verder buiten beschouwing.

In de overige verhalen komt het kinderlijke perspectief in twee opzichten tot uitdrukking:

de kinderlijke personages gedragen zich volstrekt autonoom en zij scheppen genot in de beleving van hun gedrag. Om met dit laatste te beginnen: niet in alle gedichten wordt de beleving van het eigen gedrag getoond. In het verhaal van de wrede Jan zien we op de illustratie dat Jan de hond schopt en met de zweep slaat; daarbij staat er een grijns op zijn gezicht. Eenzelfde vrolijkheid zien we bij de drie knapen die het negerjongetje bespotten. Paulientje wordt heel beweeglijk beschreven: '... Als sie nun durch das Zimmer sprang/ Mit leichtem Mut und Sing und Sang...' Daarop ziet zij de lucifers en steekt er een aan. De wijze waarop Paulientje rondspringt en het vuur brandt, wordt in één strofe beschreven als een beleefde eenheid:

> Paulichen hört die Katzen nicht!
> Das Hölzchen brennt gar hell und licht,
> Das flackert lustig, knistert laut,
> Grad wie ihr's auf dem Bilde schaut.
> Paulinchen aber freut sich sehr
> Und sprang im Zimmer hin und her.

Beweeglijk wordt ook Philip de schommelaar voorgesteld:

> Er gaukelt
> Und schaukelt,
> Er trappelt
> Und zappelt
> Auf dem Stuhle hin und her

De vliegende Robert, tenslotte, lóópt niet gewoon door de storm, nee: 'Und im Felde patschet er/ Mit dem Regenschirm umher'.

Deze kinderen *beleven* vol genot waar zij mee bezig zijn. Een dergelijke concrete voorstelling van de kinderlijke beleving is mij uit kinderteksten van vóór 1845 niet bekend.

Het lezen van de verhalen in *Piet de Smeerpoets* vanuit kinderlijk perspectief veronderstelt een zekere onbevangenheid. Dat betekent dat voorbij wordt gegaan aan de ethnocentrische ('Was kann denn dieser Mohr dafür/ Dass er so weiss nicht is wie ihr?') en masculiene ('Und die Mutter blickte stumm/ Auf dem ganzen Tisch herum') mensvisie, alsmede aan de opvoedkundige discussie van de (on)wenselijkheid van het kinderlijke gedrag. Meer nog betekent het dat de kinderlijke personages niet bij voorbaat voorzien worden van pedagogische kwalificaties als 'eigengereid', 'hardleers', 'egocentrisch', 'sadistisch' e.d. Eerst dan kan men zich verwonderen over de verregaande autonomie van de hoofdpersonen.

Het is namelijk opvallend hoe ongevoelig deze kinderen zijn voor waarschuwingen en vermaningen. Hoezeer ook de poezen Paulientje, de grote Niklaas de drie knapen, de moeder de duimzuigende Reinier en de vader Philip met gebiedende woorden toespreken, de kinderen zijn er doof voor en gaan onbekommerd verder met wat ze doen. Ook de pijn die zij anderen aandoen (de wrede Jan) of zichzelf (Soep-Hein, Hans kijk-in-de-lucht), brengt hen niet van hun bezigheden af:

> Und schlug den Hund, der heulte sehr,
> Und trat und schlug ihn immer mehr.

Wie zo consequent is in de volvoering van zijn lustvolle handelen, moet wel zijn bedeeld met een zeer sterke persoonlijkeid en eigen wil. Wat dit betreft dwingt de figuur van Soep-Hein bepaald bewondering af voor het feit dat hij zichzelf liever doodhongert, dan dat hij zijn bordje soep leeg eet. Ook Piet de Smeerpoets (Struwwelpeter) zelf is zo'n sterke persoonlijkheid; *hij staat niet toe* dat zijn nagels geknipt, zijn haren gekamd worden:

> Sieh einmal, hier steht er.
> Pfui! Der Struwwelpeter!
> An den Händen beiden
> *Liess er sich* nicht schneiden
> Seine Nägel fast ein Jahr;
> Kämmen *liess er nicht* sein Haar.
> Pfui! Ruft da ein jeder:
> Garst'ger Struwwelpeter!
> (cursiveringen T.B.)

De eigen wil van de kinderen is dermate sterk, dat is aan te nemen, dat zij *nooit* zullen veranderen, dat wil zeggen zich nooit aan de volwassenen zullen aanpassen. De meedogenloze consequentheid in hun handelen wijst daarop. De figuur van Piet de Smeerpoets, prominent met lange haren en lange nagels op de voorkaft van het boek, evenzeer: eerdere pogingen om hem te fatsoeneren zijn kennelijk mislukt.

De onveranderlijkheid en overanderbaarheid van de kinderlijke personages komt duidelijk tot uiting in het verhaal van de drie knapen die door de grote Niklaas in de inktpot worden gedompeld. Op de eerste illustratie zijn zij elk in een bepaalde lichaamspose afgebeeld die

past bij hun spottende lachen en schreeuwen. Verrassenderwijs worden zij in dezélfde pose door Niklaas in de inktpot gestopt. Op de laatste illustratie lopen zij, in nog steeds dezelfde pose, opnieuw achter de negerjongen aan. De straf heeft dus geen enkel effect gehad, zoals trouwens in geen enkel verhaal blijkt dat bestraffing tot gedragsverandering leidt.

In dit verband is het indirecte commentaar van Hoffmann zelf interessant. Bij de honderste druk van *Piet de Smeerpoets* ontwierp hij een 'Jubiläumsblatt', een prent waarop Piet de Smeerpoets nog één keer aan het woord komt. Hij zegt onder meer:

> Ich aber behielt meinen Namen,
> Bin jung noch der Alte auch heut'.
> Zwar liess ich mich köstlich frisieren,
> Sie zausten mir böslich das Haar;
> Das soll mir nicht wieder passieren,
> Ich bleibe der Bursch, der ich war.

Ik blijf de jongen die ik was

Het kinderlijke perspectief in de Piet de Smeerpoets-verhalen bestaat in de gevoelsmatige beleving van het eigen handelen. De kinderlijke personages gaan er helemaal in op. Daartoe en daarenboven zijn zij in hun handelen volstrekt autonoom. Ze laten zich onder geen voorwaarde verleiden om af te stappen van hun verlangens of bedoelingen, niet door geboden, niet door pijn, niet door gevaar. De immanentie van de bestraffing, of die zich nu natuur-noodzakelijk voltrekt of bemiddeld wordt door magische figuren als de grote Niklaas, gaat aan hen voorbij. Niets wordt er geleerd. Er wordt niet gerebelleerd. Er wordt zelfs geen poging gedaan om de volwassenen te overreden. Tussen kind en volwassene bestaat geen communicatie. Het is, in het perspectief van deze kinderen, alsof de wereld alleen voor henzelf bestaat. De kinderwerkelijkheid staat los van die van de volwassenen, alle rigoureusheid in de opvoeding ten spijt. Ik denk dat juist deze voorstelling van het kinderlijke perspectief, dat zich staande houdt onder zulke repressieve pedagogische omstandigheden, de Piet de Smeerpoets-verhalen zo fascinerend maakt. Het realistische gegeven van de eigenzinnigheid van het kind is in Hoffmanns verhalen uitvergroot tot het raadsel hoe het mogelijk is dat deze kinderen, tegen de druk van de realiteit in, zich in wezen weten te handhaven.

Door dit kinderlijke perspectief onderscheidt *Piet de Smeerpoets* zich niet alleen van vroegere negentiende-eeuwse kinderliteraire teksten; ook wordt de mogelijkheid er door geschapen tot een tegendraadse receptie van de verhalen. Want al zijn de volwassenen in dit boek verstandig en hebben zij het gelijk indrukwekkend aan hun zijde, toch vormt de onkwetsbare en consequente eigenzinnigheid van de kinderlijke personages een bron van verwondering en heimelijk genoegen. *Piet de Smeerpoets* kan daarom met recht een klassiek kinderboek worden genoemd.

Bibliografie

T. Baudoin, ‘Ondergrondse waarnemingen. Over “De metro van Magnus” van Joke van Leeuwen’. In: BZZLLETIN 118 (13), 1984.
T. Baudoin, ‘Literatuur als innerlijk conflict. Over het kinderlijke perspectief in “Kruimeltje”’. In: Literatuur 5 (2), 1985.
M. Dahrendorf, ‘Der ideologietransport in der klassischen Kinderliteratur: vom Struwwelpeter zum Anti-Struwwelpeter’. In: M. Gorscheneck/A. Rucktäschel (Hg): *Kinder- und Jugendliteratur*, München, 1979.
Kl. Doderer, *Klassische Kinder- und Jugendbücher.* Weinheim u. Basel, 1975[3].
Kl. Doderer, *Lexicon der Kinder- und Jugendliteratur.* Lemma: Hoffmann, Heinrich en lemma: Struwwelpeter, Struwwelpetriade, beide door H. Müller, Weinheim u. Basel. Kl. Doderer, H. Müller (Hg), *Das Bilderbuch.* Weinheini u. Basel, 1975[2].
H. Hoffmann, *Piet de Smeerpoets*, met Nawoord bij de honderdste druk, 1876. Bruna, Utrecht, 1977.
H. Hoffmann, *Der Struwwelpeter*, Pestalozzi Verlag, z.j. Z.H., ‘Het moederlooze kind’. In: De vriend der jeugd, 2e jrg., 1836 (Amsterdam) (Exemplaar universiteitsbibliotheek K.U. Nijmegen) H. Müller, ‘Struwwelpeter und Struwwelpetriaden’. In: Kl. Doderer/H. Müller, *Das Bilderbuch*, Weinheim u. Basel, 1975[2].
H. Müller, ‘Der Struwwelpeter’. In: Kl. Doderer, 1975[3].
N.N., ‘Alexis en Gualthur, of de wijze om jongelingen tegen de ontucht te beveiligen (1801)’.
Ontleend aan Verkenningen op het gebied van de jeugdliteratuur, jrg. VII, afl. 8, blz. 131.
E. Vogt u. J. Vogt, ‘“Und höre nur, wer bös er war”. Randbemerkungen zu einem Klassiker für Kinder’. In: D. Richter/J. Vogt (Hg), *Die heimlichen Erzieher*, Reinbek b. Hamburg, 1975[3].
Peter Weiss, *Afscheid van mijn ouders*, Meulenhoff/De Bezig Bij, Amsterdam, 1968.

Graa Boomsma
Charme in Chicago

1.

Graa Boomsma, foto: Hans Vermeulen

Wanneer leert G. het af om de oorlog, dat tirannieke en nooit meegemaakte brok ellende dat nog steeds de twintigste eeuw teistert, er met de haren bij te slepen? Het is een egocentrische hebbelijkheid om van een collectieve historie, die zo versplinterd rondspookt in vooral Europese geesten, een persoonlijke associatieketen te maken. De geschiedenis springt als een tijger in het verhaal van Saïdjah en Adinda op zijn rug, in een onbewaakt ogenblik. De tijd is nooit een lineair fenomeen als hij zichzelf verhalen vertelt, als hij pogingen doet zichzelf te ordenen in de gruwelkamer van de twintigste eeuw. Het verleden, dat alleen in eindeloze maskerades bestaat, dwaalt rond op de schedelplaats, zijn knekelhuis waar morgen en gisteren het heden in de tang nemen: dat zieltogende moment dat nooit versteent, zelfs niet in taal. Schrijven om het eigen heden in kaart te brengen? Was het maar waar, de hele vuilnisbelt van moord en doodslag zeult hij mee, stinkend en zwetend (in zijn dromen).

Hij zit op de hoogste, de drieëndertigste, verdieping van hotel Days Inn, aan de rand van Chicago. Lake Michigan is een spiegel die de maan wiegt. Hij heeft plaatsgenomen aan een tafel op een cirkelvormig platform dat ronddraait: revolterende geest in een revolverend restaurant. De stad glijdt, als de tijd, voorbij; het meer vult de blik, de stad keert terug en G. weet dat hij met zo'n beschrijving de wereld omkeert. Hij beweegt zich in de marge, maar hij eet en drinkt en bestaat en doet alsof hij in het centrum zit.

Er zwerven twee lichtbundels tussen de wolkenkrabbers, op zoek naar iets aan de hemel. G. ziet dat de bundels elkaar kruisen. Proberen ze iets te vangen met hun materieloze armen? G. hoort het aanzwellende gebrom van een vliegtuig, niet een Boeing 737, maar het zachte gehuil van een Messerschmidt dat snerpend gejank wordt. Deze stad in dit land dat nooit een wereldoorlog op eigen terrein heeft hoeven uitvechten, zal worden platgebombardeerd. Eindelijk zitten Europa en de VS in hetzelfde historische schuitje. Orson Welles zit in de regiekamer en blaft zijn bevelen in een microfoon, in de koptelefoons van acteurs die Duitse piloten spelen. De vijand zit vast in het licht, dat de aluminiumbuiken aftast naar de zwakste plekken. *The war of the worlds.*

G. wil de beeldenstorm afzwakken, zijn associatie neerschieten, maar hij blijft uit het raam naar zijn persoonlijke Polygoon-journaal kijken, zwart-wit.

Dit is het land van de rolprent, maar ook in G.'s hoofd ratelt het onophoudelijk. De film breekt nooit af, hij blijft draaien op het bewegende platform. De piano in

het midden staat er verlaten bij, geen vingers om de toetsen te beroeren, geen dramatische achtergrondmuziek. De ober laat de fles rode wijn uit zijn hand vallen (bloedvlek op damast), het meer dompelt de maan onder.

G. moet er een einde aan maken. Met gesloten ogen en een denkbeeldige bordewisser in zijn hand wist hij een laatste beeld weg: G. als dertienjarige scholier die stokstijf voor de klas in een van de noodlokalen staat en een spreekbeurt houdt over Westerbork. Alle

cijfers, statistieken en kwade namen kent hij, maar hij heeft geen idee wat Anne Frank in het doorgangskamp gedacht zou kunnen hebben, wat Etty Hillesum zou nalaten, welke strepen er aan de hemel zouden achterblijven.

2.

Met open ogen, nu. Ramen als honingraten glijden voorbij. Als toeristische zwerver heeft hij eerder op die dag twee bijenkorven naast elkaar zien staan aan de rivier. Achter die duizenden vierkante blokjes licht spelen zich duizenden levens af: een oude man kijkt naar de televisie en ziet dat J.F.K. voor de vijfentwintigste keer in Dallas wordt doodgeschoten (zijn schommelstoel zo verschrikkelijk leeg, geen troost meer voor zijn zwakke rug), een andere oude man staat op een bordes van een groot wit huis in Washington D.C. en zwaait lachend naar onzichtbare onderdanen; een jonge vrouw doet de deur van haar badkamer dicht en G. ziet dat ze haar roze mantelpakje waarop rode vlekken zitten uittrekt; een baby slaapt in een wieg en droomt van een volle borst met melk maar heeft er nog geen woorden voor; een dertiger staart uit het raam van de drieëndertigste verdieping naar de Days Inn en ziet een andere dertiger terugstaren. Kruisende ogen, kruisende lichtbundels, even verweven levens, netwerken van willekeur, lichtspoor van kogels door de tijd.

3.

Een literair lichtspoor. Het is najaar 1934 in Chicago en elders groeien twee dictators (nee, veel meer, véél meer) in hun rol. Geen doorgang in de eerste kampen. De snorren van macht.

Een wat plompe vrouw staat in een lift die haar naar het appartement van een collega-schrijver brengt. Ze heeft tientallen jaren in Parijs gewoond, maar ze is Amerikaanse gebleven, ze heeft de Amerikanen gemáákt in een van haar boeken. Onder haar lange, vormeloze winterjas komt een scheef zittende rok uit, die in plooien op haar enkels hangt. Zwarte, stevige stappers, alpinopet. Ze is uitgenodigd om lezingen voor de Universiteit van Chicago te geven.

‘Dag Thornton.’

Een zachte hand in zijn schrijfhand. Nee, ze keurt zijn boekenkast, daar waar de S. eindigt, geen blik waardig.

‘Woon je mijn lezing bij of ga je in mijn huis in Parijs zitten?’

‘Te ver, Gertrude, te duur. Ik zal naar jou luisteren. Waar is Alice?’

‘Die zoekt nog een parkeerplaats voor onze “drive-yourself”- auto. Ik ben dol op die uitdrukking en weet je wat mij 't meest opwindt hier? Dat zijn de houten huizen, vooral die bij het spoorwegstation.’

‘Er is in dit land meer ruimte daar waar niemand is dan daar waar veel mensen zijn.’

‘Blijf bij je leest, Thornton. De wolkenkrabbers hier in Chicago maken de hemel dakloos.’

‘Waarin een land groot en hoog kan zijn, en jong en nieuw. We hebben de ruimte, maar hier stapelen ze.’

‘Maar Thornton, de VS zijn het oudste land ter wereld. De vorige eeuw is door Engeland gemaakt, wij maken de twintigste eeuw.’

‘O, je klinkt als een Amerikaanse.’ Thornton Wilder weet eigenlijk niets te zeggen. Deze conversatie is zo kunstmatig, zo zonder babbelzucht zoals hij dat wenst.

Uit haar jaszak haalt ze twee vlaggetjes: die van de VS en die van Frankrijk.

‘Weet je wat ik tegen de studenten zal zeggen? Dat iedereen, dat wil zeggen iedereen die schrijft, uiteindelijk is geïnteresseerd in het eigen innerlijk leven om zo te kunnen vertellen wat er in dat innerlijk omgaat. Daarom dienen schrijvers twee landen te hebben, het land waar ze thuishoren en het land waarin ze leven. Het tweede land is romantisch en staat los van hen, het is niet echt maar het bestaat wel degelijk.’

Ze zwaait met de vlaggetjes. Een potsierlijk gezicht, vindt Wilder, maar hij zegt er niets over.

‘Vind je dat Amerika veranderd is, met jouw Parijse ogen?’

Het Amerikaanse vlaggetje zakt.

‘Thornton, je lijkt wel een journalist, ga de oorlog in die komt en jawel die komt zozeker als twee snorren groeien. Nee, hoe kan dat, veranderd in wat of tot wat? Iedereen doet iets anders in dit land maar het land blijft hetzelfde. Literatuur is wat er de hele tijd door gebeurt geschiedenis is wat er van tijd tot tijd aan de hand is en daarover moet nagedacht worden in verband met het vertellen hoe moeten we de eerste oorlog vangen en de soldaten die zwegen in de loopgraven en hoe gaan we de tweede oorlog die komen zal in woorden omzetten en al die Amerikaanse soldaten die zullen praten om de angst weg te slikken?’

‘Je zinnen klinken als de oude Stein, Geruide.’

‘Oud? Ik denk in eeuwen. In Amerika is er geen dagelijks leven het leven gaat door maar niet van minuut tot minuut zoals in Engeland. Daarom hebben de Amerikanen geen vertelling van dag tot dag nodig.’

Thornton Wilder neemt toevlucht tot de automatische piloot van de associatieve oppervlakkigheid.

‘Ah, vuistdik zal het Amerikaanse proza zijn, de politieke passie van het epos van Dos Passos, *The Making of Americans* in een eeuw, de omvang van een bijbel, ons literair testament, maar we blijven leven.’

Hij wordt gered door de bel.

‘Daar is Alice.’

Gertrude Stein lacht, voor de eerste keer. Thornton Wilder voelt zich klein, alsof hij in een onzichtbare plooi van de geschiedenis wegzakt en zich op een vreemd slagveld bevindt.

Alice Toklas is de charme van Chicago, Gertrude's taal heeft de ongenaakbare elegantie van een slang van woorden.

4.

De winderige stad in 1988 heeft allure. G. lijkt uitgekeken op de Big Apple, maar de Grote Ui laat zijn ogen, die weerloos zijn voor de storm over het meer komt aangeraasd, tranen.

Hij loopt Michigan Avenue af, op zoek naar het museum waarin een buiten hem opgeslagen verleden van artisticiteit ligt opgeslagen. Drommen mensen schuifelen even later langs de schilderijen van Gaugan, van wie een retrospectief in het Art Institute is georganiseerd. De kijkers zijn niet stil, ze verdrinken hun ogen in woorden die het canvas als kogels schampen, ze scheppen met hun lippen een gordijn dat maar

niet opengaat. Als er plotseling een Japanse soldaat op een van deze eilandstranden in de Stille Zuidzee zou verschijnen, zou niemand verstommen. Oh, een zelfmoordcommando dat zich als een

ondergaande zon op deze barbaren stort.

G. moet zijn oren uitschakelen en die vermaledijde oorlog in zijn hoofd tot een wapenstilstand ombuigen. Lees de bijschriften, proef de kleuren, ga op in de foto's.

Gaugan zit op een stoel in een café, omringd door drinkende schildersvrienden. Over een paar dagen zal hij Parijs voorgoed verlaten. Het bekende verhaal van de straatstenen die zijn schilderijen niet willen hebben. G. tast met zijn ogen de behaarde gezichten af, en ziet, verscholen tussen de *troupe*, een jong meisje met verwarde haren en een verwarde blik. Gaugan heeft haar meegenomen van het eiland in de oceaan, op een foto kijkt ze angstig, ingesloten door de oudere mannen met baarden die de dag willen plukken en de fles grijpen. Heeft Gaugin haar weer meegenomen? G. speurt naar haar op de schilderijen vol stranden. Ze is er in vele gedaanten en gezichten en houdingen. In die Europese stad van het licht, waar in de jonge twintigste eeuw Stein met Picasso zal converseren en waar de eerste oorlog net geen voet zal zetten al teistert hij wel de hoofden, voelt zij zich niet thuis; op het eiland ligt zij rustig op het zand en ziet paarden voorbijgalloperen. Het eiland is haar huid.

Nog geen Japanners en Amerikanen, nog geen shocktherapie door de tijd.

Later - hij dwaalt tussen de post-modernisten en de surrealisten rond en voelt de lust om de vitrine open te breken waarin achteloos manuscripten van Man Ray liggen uitgestald en commentaar in de kantlijn van hun tijdperk te schrijven - blijft G. staan voor de slaapkamer van Van Gogh. Een lege ruimte, op een bed en een stoel na, maar er zit leven in, het leven van de kleuren en van de wetenschap dat de schilder straks weer zijn bed zal opzoeken, met koortsige ogen en kloppend oor.

De stoel van Gaugin is verschrikkelijk leeg. G. wil zich laten wiegen. Het slot van de therapie?

5.

Twee foto's heeft G. gekocht in de boekhandel van het Art Institute of Chicago. De twintigste eeuw is pas van start gegaan en twee leeuwen bewaken de ingang van het museum. Een oude auto tuft langs en de leeuwen rekken zich nooit meer uit. Ze trekken zich niets aan van de sneeuw die op hun rug neerdwarrelt.

G. ziet dit in zwart-wit (Polygoon), en weet, dat zijn roman in wankele steigers hier moet eindigen, tussen die versteende leeuwen die in de Griekse mythe Cybele voorttrokken.

Sneeuw op hun oude ruggen, werk in de bibliotheek, oorlogen op het netvlies.

De tijd draait rond, tolt voor zijn ogen, en de sibyllen voorspellen de toekomst. Maar de bladeren waarop hun profetieën staan waaien op, als stuifsneeuw, als de deur opengaat.

Chicago, *windy city.* Eindelijk verwaait het gejank van een Messerschmidt.

Tim Krabbé
Droit de réponse I

Nico, wat een sukkels heeft BZZLLETTN met ons binnengehaald. Samen hebben we nu in drie jaar drie afwijzingen voor de Aanvullende Honoraria. Ik voor *Het Gouden Ei* en *De Man die de Babson Task wilde maken* en jij voor *Het rijmt, dat scheelt.* En het zijn geen Staatsprijzen, het zijn kleine subsidies voor afzonderlijke werken die in ongeveer zeventig procent van de gevallen worden toegekend. We moeten ons dus wel in de onderafdelingen van de Literatuur bevinden.

Misschien zijn we wel helemaal geen Literatuur. Ik heb meer dan eens bij voorlees-optredens de vraag gekregen: 'Mijn leraar Nederlands zegt dat uw boeken geen literatuur zijn. Vindt u dat zelf ook?' Raymond, een 6e klas VWO scholier uit Weert, schreef me voor zijn werkstuk Nederlands een brief. 'Dit werkstuk gaat over de sport (wielrennen, dammen) in de boeken van Tim Krabbé.' Hij had negen vragen à la 'Beschrijft U de sport voor de sport of heeft u er andere redenen voor?' en één mededeling: 'Mijn leraar Nederlands schildert U vaak af als een "2e rangs" schrijver omdat U werken geen (historische) literatuurwaarde zouden hebben, wat vind U daarzelf van?'

Ik schreef hem een kort briefje terug dat die leraar het bij het rechte eind had en dat hij, Raymond, veel beter een werkstuk kon maken over een echte schrijver. De brief lag klaar, maar ik heb hem weer opengescheurd en de postzegel eraf geknipt, want ik vond het teveel eer voor iemand die ook de vraag had gesteld: 'Kunt u iets vertellen over hoe het dammen in U boeken naar voren komt, want deze sport is mij geheel onbekend.'

Later heeft die jongen nog eens opgebeld om te vragen waar zijn antwoorden bleven en toen heb ik hem afgebekt. Er zijn grenzen. (Niet voor bewonderaar Jelle uit Utrecht. Die was lang tevergeefs op zoek geweest naar mijn boek *Fisher* en verzocht mij dit boek voor hem opnieuw uit te tikken. Hij had voor de verzendkosten een postzegel bijgevoegd.)

Kinderen spreken de waarheid. Ik was eens op de literaire avond van een school, samen met Anton Koolhaas, Simon Vinkenoog en Rudolf Geel. We hadden ieder een leerling die op ons gestudeerd had en die ons inleidde. Ik werd voorgesteld als de broer van Jeroen Krabbé; Koolhaas had kort tevoren een vreselijk ongeluk gehad dat vrij gedetailleerd werd beschreven; Vinkenoog 'was vroeger heel beroemd geweest maar nu niet meer zo,' en Rudolf Geel had onlangs een pot gele verf over zich heengekregen.

Maar niet alleen kinderen. In de Openbare Leeszaal in Waddinxveen waar ik zou optreden vertelde de directrice mij trots dat de documentatie er zó goed verzorgd werd dat er zelfs een map met knipsels over mij was. Natuurlijk ging ik meteen kijken, maar tussen mijn vaste buurlieden Kousbroek en Krol bevond zich niets.

'Ik ben geloof ik uitgeleend,' ging ik de directrice vertellen.

'Nee hoor, u zit in de map *Overige K*.'

Maar tegen het verhaal dat Hans Ree onlangs in zijn schaakrubriek in HP over Jean-Pierre Rawie vertelde (hij had het van Rawie zelf

gehoord) kan niemand op. Rawie trad op ergens in de provincie. Voor hij zou voorlezen nam de voorzitter van de Literaire Club het woord. ‘Dames en heren, ik heb groot nieuws. Eindelijk, na vele vergeefse pogingen is het ons dan toch gelukt. Volgende maand zal hij *hier* optreden: Kees van Kooten! Maar nu eerst: de gast van deze avond.’

Je zei me dat je in beroep wilt gaan tegen de afwijzing van *Het rijmt, dat scheelt*. Ik kan je precies vertellen wat er dan gaat gebeuren. Je moet bij het Fonds voor de Letteren een verzoek tot motivering van de afwijzing indienen. Die geeft het Fonds dan niet. Klaarblijkelijk zonder dat er iemand toeziet op naleving van de statuten volstaat het Fonds met een *oordeel*. Dat luidt dat je bundel is afgewezen ‘op grond van te geringe literaire kwaliteit.’ Jij gaat daar niet mee akkoord, en de zaak-*Het rijmt, dat scheelt* komt voor bij de Beroepscommissie. Jij laat geen steen op de andere om met behulp van getuige-deskundigen, recensies, citaten, prijzen en andere aanbevelingen duidelijk te maken dat je gedichten van ruim voldoende literaire kwaliteit zijn. De Beroepscommissie hoort je geïnteresseerd aan, neemt beleefd je argumenten in drievoud in ontvangst, en deelt je enkele weken later mee dat het er allemaal niets mee te maken had en dat je verloren hebt omdat het Fonds-oordeel nu eenmaal mag afwijken van welke communis opinio dan ook.

Laat niemand ooit tornen aan onze mooie subsidieregelingen. MÉÉR SUBSIDIE VOOR DE KUNSTEN, onder dat spandoek wil ik wel lopen. Ik heb al eens geschreven: met het inzicht dat voor de prijs van één straaljagertip de pantomime tot in de zesentwintigste eeuw ruim gesubsidieerd zou kunnen worden is alles gezegd; of de wieldop die daar misschien bij kan komen besteed moet worden aan het levensonderhoud van *nog* een Kouwenaar-epigoon dan wel aan een eigen blazersensemble voor de Noordoostpolder is een vraag die beter onbeantwoord kan blijven: je moet een gegeven pinda niet in de dop kijken.

Maar heimelijk heb ik wel eens twee onwelvoeglijke gedachten over kunstsubsidies: a) dat alle grote kunstwerken in de geschiedenis volgens het nutprincipe tot stand zijn gekomen, en b) dat subsidie *nadelig* kan zijn voor de ontwikkeling van de kunst.

In principe dient subsidie om de kunstenaar minder afhankelijk van publiek succes te maken. Wie succes heeft, heeft die hulp niet nodig en verdient hem waarschijnlijk ook niet, want het grote publiek heeft een slechte smaak. Wie van de belangstelling van het publiek niet kan rondkomen terwijl hij toch dingen doet die de moeite waard zijn, die wordt geholpen.

Dat de waarde van kunst wordt losgekoppeld van de waardering door een groot publiek is terecht - het probleem is dat die loskoppeling vaak doordraaft en een omdraaiing wordt. Dat is in de Nederlandse literatuur gebeurd. Niet alleen succes is verdacht, communicatie met het publiek door middel van verstaanbaarheid is dat al. De vraag naar publieke waardering is bij subsidiediscussies bijna een taboe; wie durft te opperen dat dichters die niet van de pen kunnen leven overdag maar papierprikker moeten worden en hun gedichten in hun vrije tijd moeten schrijven, is al een halve fascist.

Wat géén publiek heeft is per definitie literatuur, wat wel een publiek heeft valt daarbuiten. Wat onleesbaar is moet alleen al daarom gesubsidieerd worden, wat begrijpelijk is, wat misschien zelfs rijmt,

is ‘van te geringe literaire kwaliteit’. Dat die formulering nodeloos grievend is geeft te denken. Dat jouw gedichten van ‘te geringe literaire kwaliteit’ zouden zijn is ergerlijke onzin, maar: onzin met een idee erachter. Leesbaarheid als diskwalificatie, het is wel ver gekomen.

Nico Scheepmaker
Droit de réponse II

Ja Tim, wat erg hè, nu heb ik eens een dichtbundel geschreven waarvan de eerste en tweede druk na een jaar bijna op zijn (Bert Bakkers Lotte Vinken vertelde me zojuist dat er nog 78 exemplaren over zijn van de tweede druk van 1306 exemplaren en dat de eerste druk van een jaar geleden 1200 exemplaren moet zijn geweest, omdat Bert met de natte vinger schatte dat er tot nu toe in totaal zo'n 2500 waren gedrukt) en nu vinden een paar anonymi de bundel niet goed genoeg voor een aanvullend honorarium!

Natuurlijk, verkoopcijfers zeggen niets, kijk maar naar *Het Gouden Ei* van jou, en als ik na een lezing in de bibliotheek van Leewarden over zowel mijn columns als mijn gedichten moet gedogen dat alle vijftig exemplaren van *Het rijmt, dat scheelt* die ik voor de daar aanwezige boekhandel had meegenomen worden verkocht, dan bewijst dat hooguit dat ik mijn gedichten op indrukwekkende en onontkoombare wijze voorlees, zodat mensen zich wel genoopt voelen ze aan te schaffen, ongeacht hun intrinsieke kwaliteit. Ik zou er ook op kunnen wijzen dat Hans Warren, toch niet de eerste de beste onder de poëziecritici, in zijn laatste *Dagkalender 1989 Nederlandse Poëzie* zes gedichten van me heeft opgenomen, waarvan vier uit *Dat rijmt, dat scheelt* en dat in de bundel *De 200 bekendste, mooiste, tederste, leukste sonnetten*, samengesteld door Robert-Henk Zuidinga, het maximum van vier sonnetten is opgenomen (van Vondel staat er maar één in), waarvan drie ook in *Het rijmt, dat scheelt* staan, dan mogen we in ieder geval de conclusie trekken dat de drieschaar die mijn bundel voor het ministerie van WVC tegen het licht der eeuwigheid moest houden, *niet* Hans Warren en Robert-Henk Zuidinga tot zijn leden telde.

Wie blijven er dan nog over?

Zal ik de lezers eens over mijn schouder mee laten lezen hoe zo'n afwijzende brief van de Stichting Fonds voor de Letteren is opgesteld? Altijd aardig voor de literaire geschiedenis:

> Geachte heer Scheepmaker
> Namens het bestuur van de Stichting Fonds voor de Letteren moet ik u tot mijn spijt berichten, dat het besloten heeft u voor de door u ingezonden publikatie getiteld 'Het rijmt, dat scheelt' geen aanvullend honorarium toe te kennen. De afwijzing houdt verband met het kwaliteitsoordeel over uw publikatie.
> De ingezonden publikaties zijn in rubrieken (proza, poëzie, kinder- en jeugdboeken, Friestalige publikaties en toneel-, radioen televisiespelen) ingedeeld en ter beoordeling voorgelegd aan adviescommissies, bestaande uit een bestuurslid en twee externe deskundigen. Deze commissies hebben het bestuur geadviseerd over de literaire kwaliteiten van de aan hen voorgelegde werken. In de meeste gevallen heeft het bestuur de adviezen gevolgd.
> In zijn vergadering van 6 oktober j.l. heeft het bestuur besloten

over het al dan niet toekennen van een additioneel honorarium, alsmede over de categorie-indeling van de te honoreren werken. Op grond van de literaire kwaliteit van het ingezonden werk werd een verdeling gemaakt in werken van hoge (categorie I), werken van redelijk (categorie II) en werken van onvoldoende literaire kwaliteit. Laatstgenoemde publikaties komen niet voor een aanvullend honorarium in aanmerking.
In enkele gevallen werd een aanvraag afgewezen omdat deze betrekking had op een niet-literaire publikatie, die om die reden buiten de termen van het Fonds valt. Dit jaar ontving het Fonds 230 aanvragen om toekenning van een aanvullend honorarium voor oorspronkelijk werk, waarvan 26% werd afgewezen.
Mocht u naar aanleiding van dit schrijven vragen en/of opmerkingen hebben, dan kunt u in eerste instantie altijd kontakt opnemen met het secretariaat. Eventuele verzoeken om een voor beroep vatbare beslissing met betrekking tot uw individuele aanvrage, dienen binnen 60 dagen na dagtekening van dit schrijven schriftelijk te worden ingediend.
Met de meeste hoogachting en vriendelijke groet,
namens het bestuur,
Sylvia Dornseiffer, secretaris.

Kijk, Tim, laten we elkaar geen mietje noemen, ik verdien natuurlijk genoeg, maar dat neemt niet weg dat ik toch ook nog kris kras door het land rijd om onder auspiciën van de Stichting Schrijvers School Samenleving, de SSSS, lezingen te houden in bibliotheken, literaire cafés en buurthuizen omadt ik graag op goede voet wil blijven met de plaatselijke Rabobank die de eigenlijke eigenaar van mijn huis is, en als ik even aanneem dat zo'n aanvullende subsidie 2000 gulden zou zijn geweest, dan zou dat toch betekend hebben dat ik zes keer minder een gevaar op de weg had hoeven zijn voor kat en medemens. Die lezingen, waar ik op zichzelf geen hekel aan heb, want de mensen voor wie je het doet zijn vrijwel altijd aardig en attent, spelen zich ongelukkigerwijs voor het grootste deel in de wintermaanden af als het sneeuwt en ijzelt, en vaak ook in verre oorden waar Kees van Kooten en Adriaan van Dis geen zin hadden naar toe te gaan. Zo'n douceurtje van WVC onder de tarnkap van de ‘aanvullende subsidie’ zou mij dus welkom zijn geweest en daarom heb ik onwillekeurig toch een beetje het gevoel dat jij ook gehad moet hebben toen ze achteloos *Het Gouden Ei* en *De Man die de Babson Task wilde maken* opzijschoven, namelijk dat iemand, of een bende, bij je ingebroken heeft en voor 2000 gulden aan baar geld heeft meegejat. Zo moet je niet redeneren, zul je zeggen (nee, jij zult dat natuurlijk juist wel zeggen, maar een ambtenaar van het Fonds voor de Letteren zal zoiets zeggen), je had eerst niks en daar krijg je nu nog eens niks bij, niks plus niks is niks, dus niks aan de hand!

Maar dat is toch het verhaal van de andere werkelijkheid. De eigenlijke werkelijkheid is, dat jij twee uitstekende boeken schreef die ook uitstekend werden besproken en die door het publiek als uitstekend worden herkend, dus dat je als schrijver gezaaid had op de akker van WVC, dat je boeken ontkiemd waren, wortel hadden geschoten en in bloei waren geraakt en daarmee het levende bewijs waren geworden van hun literaire levensvatbaarheid, maar dat WVC daar geen liefdevolle bloemenplukker op af heeft gestuurd, maar een gifspuiter

die maar één ding voor ogen had: alles verdelgen wat in zijn ogen onkruid was!

Ik zal ervoor waken dezelfde vergelijking op mijn bundel *Dat rijmt, dat scheelt* toe te passen, zo'n wonder van poëzie is die bundel nu ook weer niet, maar ik blijf volhouden dat mijn beste gedichten beter zijn dan de slechtste van J.C. Bloem, en meer kan van een hedendaags dichter toch nauwelijks verlangd worden. Maar op dezelfde manier denkt Jacques Hamelink misschien dat zijn beste gedichten weer beter zijn dan mijn slechtste en ontleent hij daaraan de gemoedsrust om al die subsidies die hij krijgt te kapitaliseren, dus laten we hier maar liever over ophouden en... maar nee, toch nog even iets over die aanvullende subsidies.

Ik had ook mijn andere boekuitgave in 1987 willen insturen, *Het Bolletje van IBM*, een keuze uit mijn beste literaire columns over binnen- en buitenlands proza en binnen- en buitenlandse poëzie. Als er een boek nu even los van de kwaliteit in aanmerking kwam was het dat wel, want het ging alleen over literatuur. Maar toen ik mijn contract opzocht bleek me dat ik van uitgever Sythoff een royalty kreeg van 7,5% en voorwaarde was dat je contractueel minstens minstens 10% kreeg. In mijn geval zal wel een korting zijn toegepast omdat samensteller Robert-Henk Zuidinga voor zijn redactiewerk betaald moest worden, maar dat betekent wel dat ik dubbel zielig ben: te weinig royalty en daarom (omdat ik ‘onder de markt werk’?) ook geen aanvullende subsidie! Toch staat Sythoff niet bekend als beunhaas. Ik heb nu dus twee keer geen aanvullende subsidie gekregen, de ene keer wegens gebrek aan kwaliteit van mijzelf, de tweede keer wegens gebrek aan kwaliteit van mijn uitgever. Zo is er altijd wel een stok om de hond te slaan...

[Nummer 163]

Het jonge volk

Annie van den Oever, foto: Gerrit Serné

Joost Niemöller

‘Je kunt niet één draad vertellen.’
In gesprek met Annie van den Oever

‘Dat heeft me altijd zo verbaasd doen staan over de Nederlandse literatuur, dat alle schrijvers verhalen over zichzelf zitten te schrijven.’ Voor Annie van den Oever is een ‘ik’ als personage eerder problematisch dan vanzelfsprekend. Als ze schrijft heeft ze bovendien het gevoel te verdwijnen. In gesprek met een jonge schrijfster die het maar al te jammer vindt geen raakvlakken te vinden met generatiegenoten.

Van Annie van den Oever (Sint Oedenrode, 1957) verscheen in 1981 de verhalenbundel *Dame in broekpak* **(uitg. De Prom), waarvoor zij Het Gouden Ezelsoor kreeg; de prijs voor het best verkochte debuut. In 1984 verscheen de roman** *De broer van God* **(uitg. De Prom). De novelle** *Over liefde* **werd in de reeks Gelderse Cahiers uitgebracht door de Gelderse Culturele Raad, in 1986. In 1987 werd haar toneelstuk** *Tom & Jerry, sad sad sad* **uitgegeven door Veen. Annie van den Oever werkt aan haar tweede roman *Liena.* Ze doceert moderne Nederlandse letterkunde aan de Rijksuniversiteit van Groningen.**

Welke Nederlandse literatuur is belangrijk voor je geweest?

Tja, wat me beïnvloed heeft, als zowat bij iedere Nederlandse schrijver, denk ik, is het werk van Reve. Met name *De avonden.* Het is die toon, die ook in al zijn andere werk zit. De ironie, de welbekende combinatie van stijlmiddelen bij Reve die je niet meer van je afschudt.

Wanneer heb je dat gelezen?

Vroeger, op de Middelbare school, toen ik vijftien, zestien was. Maar goed, dat ik hem bijzonder geestig begon te vinden, dat was later, in mijn studententijd. Op m'n zestiende vond ik het allemaal buitengewoon verdrietig. Het is niet de meest veelzijdige auteur. Niettemin is die stem zo markant dat je er bijna niet omheen kunt. Ik zou niet een twee drie durven zeggen wat voor invloed het heeft gehad op de stijl die ik er in mijn werk op na houd, maar wel wat betreft de brievenstijl. Ik heb bij heel veel mensen gezien dat ook zij in hun brieven Reviaans werden. Dan denk ik nog aan Boon. Ik vind Boon groter dan Reve. Een grotere thematiek. De wijze waarop Boon zich over de oorlog heeft uitgesproken, etcetera, dat is toch weer een ander kaliber dan Reve. En dan zit je ook aan de top hè. Maar het is heel moeilijk om te zeggen of iets je beïnvloed heeft. Je bent een hele slechte lezer van je eigen werk op dat niveau.

Kun je er niet een zeker stijlbesef aan overhouden?

Ik denk dat een van de dingen die bij het schrijven hoort, is dat je jezelf kritisch kunt lezen. Maar het is maar zeer gedeeltelijk de Nederlandse literatuur die inspireert. Ik denk dat dat ook een probleem is voor jonge schijvers; Je kunt niet zeggen dat we omgeven worden door lichtende voorbeelden. En de lichtende voorbeelden zijn te oud. Zelfs Reve is te oud. Wat in 1947 fenomenaal was, en zelfs midden zestiger

jaren met zijn eerste brievenboeken, daarvan kun je toch niet zeggen dat het anno 1988 inspirerend voor je is.

En dan kijk je naar het buitenland en wat zie je daar dan?

Daar zijn ze trouwens ook tamelijk oud bedenk ik nu (lacht). Een schrijver die ik heel mooi vind in het buitenland is Max Frisch. Maar dan zit je toch ook weer eind vijftiger jaren. Dat is een schrijfwijze en een thematiek die hier nog maar amper is doorgedrongen. Met zijn thematiseren van de onmogelijkheid om echt autobiografisch te schrijven. Nou ja, ook bepaald niet nieuw natuurlijk is Nabokov. Maar wel een meester. Dat is iemand die voor veel schrijvers wel belangrijk moet zijn omdat zijn stijl zo fenomenaal is.

Met die mensen kun je je toch ook moeilijk identificeren. Met hun tijd, hun opvattingen.

Ja. Zij het dat je je wel kunt identificieren met de thematiek van Frisch. Makkelijker dan met die van Reve. Makkelijker ook dan met die van Boon.

In je toneelstuk Tom & Jerry, sad sad sad, *laat je een van je personen zeggen 'Uiteindelijk gaat natuurlijk bijna alle literatuur over liefde'.*

Het is natuurlijk een grapje, daar. Maar ik meen er wel iets van. Ik denk inderdaad dat het een van de belangrijkste thema's is. Dat je zelfs een heleboel thema's als afgeleide daarvan kunt zien. De specifieke kleur die het bij een bepaalde auteur krijgt. Wat dat betreft vind ik dat gedicht van Reve ook prachtig. Dat gedicht voor zijn vijftigste verjaardag, 'Scheppend Kunstenaar', waarin hij gezegd heeft; 'Naarmate ik ouder word, wordt, wat ik schrijf, hoewel fraaier verwoord, steeds enkelvoudiger van inhoud: liefde (of geen liefde), en ouder worden, en dan de dood.' Daar moest ik aan denken toen ik die zin in dat toneelstuk schreef. Ik denk dat je inderdaad tegen die achtergrond veel teksten kunt begrijpen zonder dat het de specifieke kleur hoeft te krijgen die het thema krijgt bij Kundera of Frisch.

Wat bedoel je daarmee?

Kundera en Frisch hebben het in engere zin over liefdesverhoudingen. En ik bedoel het veel ruimer; Alle mogelijke vormen van verlangen daarin meegerekend. Ook alle mogelijke vormen van identiteitsbepaling, begrenzing ten opzichte van een omgeving. Het tegendeel van het verlangen naar, of in.

Liefde is een heel vervuild woord.

Ja, volstrekt. Daarom kun je er ook bijna alleen maar gekscherend iets over zeggen.

Je prozabundel Over liefde; zit daar ook die cynische betekenis in?

Het gaat te ver om te zeggen dat het cynisch is. Het boekje is niet meer dan een verkenning. Het enige wat het duidelijk wil maken is dat het ook niet meer kan zijn; Wat brokstukjes, wat ditjes en datjes. Het is als een woordenboek; iets over woorden, iets over liefde. Petra Broomans schreef destijds in een recensie; voor zover het cynisch is, is het cynisch over schrijven. Ik denk dat welk verhaal je ook zou willen vertellen, het noodzakelijkerwijs onaf zal zijn. En je kunt dat meer of minder beklemtonen. Ik heb een tijd gehad dat het beklemtonen hoofdzaak was. Maar ik vraag me nu af of je je lezers daarmee lastig moet vallen. Of het niet de deal tussen schrijvers en lezers is dat je net doet alsof er wel afgeronde geschiedenissen verteld kunnen worden. Dat de romankunst in hoge mate misschien niet meer is dan deze afspraak, met wat zij-afspraken erbij. De afspraak is dat je door een afgeronde geschiedenis te vertellen heel wel kunt vertellen over een bepaald onderwerp.

Maar je behoudt het onaffe van de werkelijkheid wel in je boeken.

Ja. Wat ik heel graag zou willen schrijven; een geschiedenis die een afgerond verhaal is, maar die je na afloop toch doet denken dat er meer is. Dan moet je eigenlijk weer vooraan beginnen. Ik denk dat ik ook niet voor niets de droom koester een afgerond verhaal te schrijven omdat het dat is, wat wel misschien het moeilijkst is voor schrijvers op dit moment. De weergaloze bewondering die je kunt hebben voor Tjechov en andere Russen die met hun breedvoerigheid, hun kleurrijkheid een verhaal vertellen waarbij je alleen maar kunt denken, hoe kan dat, hoe moet je je als schrijver voelen dat je dit kunt, dat je dit jezelf toe kunt staan. Nog ervan afgezien of je überhaupt in technische zin daartoe in staat bent.

Je roman De broer van God *lijkt een poging tot een min of meer rond verhaal.*

Nee. Ik ben bezig om te laten zien dat nog het meest eenduidige verhaal niet enkelvoudig is, maar op alle mogelijke manieren begrepen kan worden. Dat alleen al houd je ervan af om het verhaal van A tot Z te vertellen. Je kunt miet één draad vertellen. Dat is dus ook niet wat me bezig houdt tijdens het schrijven.

Maar tegelijk hangt het als een ideaal in de lucht.

Het is een droom. Zo heb ik ook de droom dat ik ooit nog het meest lollige boek zal schrijven wat zich laat bedenken. Dat is ook niet iets wat ik een twee drie zou gaan doen. Je weet dat je het waarschijnlijk nooit zal doen en toch heb je dat idee. Op die manier denk ik ook over het schrijven van een werkelijk enkelvoudig verhaal. Ik vind wel dat je je lezers er zo min mogelijk mee lastig moet vallen. Dat zijn je overwegingen als schrijver die je zoveel mogelijk achter je bureau moet houden. En dat vond ik eerst niet. Bijvoorbeeld het idee dat je hoofdpersoon ook altijd moet schrijven, omdat jij aan het schrijven bent. Dat moet je niet doen. Gewoon mee stoppen. Je moet je gewoon dwingen om je hoofdpersoon zover mogelijk van het schrijven

af te laten staan. Iemand die niets te maken heeft met het schrijven van teksten. Geen literaire, geen wetenschappelijke, zelfs geen brieven. Zodat je je privé-overwegingen over schrijven ook niet kwijt kunt via dat personage. Dan moet je het op een andere manier zien kwijt te raken. Dat vind ik een aardige uitdaging.

Annie van den Oever, foto: Gerrit Serné

Wat is de hoofdpersoon in je nieuwe hoek?

Een statisticus. (Lacht). Die doet hele andere dingen. Die heeft op dit moment nog wel een dochter die uitgever is, maar wie weet gooi ik dat er ook nog wel uit. Neem de twintigste eeuwse literatuur en gooi er alle schrijvers uit, dan hou je alleen nog de bakker over waarschijnlijk. Nescio dus. Schrijvers lijken noodzakelijk. Iedereen is er van overtuigt dat je op vele wijzen tegen dingen aan kunt kijken, dat de taal een grote rol speelt in het denken over dingen, dat het niet zo'n neutraal instrument is als men in de negentiende eeuw wel kon denken. Daarom vinden schrijvers het nodig telkens schrijvers in hun boeken op te laten treden.

Toch klinkt dat niet echt problematisch; dat je op verschillende manieren tegen dingen aan kunt kijken.

Ja...Het uiterste daarvan is de volstrekte willekeur waarbij het er niet meer toe zou doen hoe je tegen de dingen aankijkt. Je kunt zeggen dat er geen probleem is want inplaats van één manier zijn er duizenden. Maar dat wil je nu net niet. Dat zie je terug in die discussie van Carel Peeters die fulmineerde tegen wat hij postmodernisme noemde. Hij zit steeds het monster op te roepen van de betekenisloosheid. Tussen de twee monsters probeer je te balanceren. Je wilt niet, als een negentiende eeuwse schrijver doen alsof je het wel weet. Je wilt evenmin de indruk wekken dat het er niet toe doet. Je wilt niet één betekenis geven maar je wilt ook niet dat de willekeurige lezer elke betekenis aan je tekst kan hechten.

Het is daarom dat je soms bewust gaten laat vallen, dingen open laat.

Ja. Het is daarom ook dat in *De broer van God* de tekst zo vaak bijgesteld wordt. En dan wordt daar later op teruggekomen.

Er is kritiek gekomen op het feit dat je nogal wat met de chronologie goochelde.

Ja, met name Aleid Truijens in het NRG vond dat. Die vond dat dat te vaak gebeurde.

Dan begint de techniek van de schrijver door de tekst heen te dringen.

Ik moet zeggen dat ik er zelf mee klaar ben. De laatste dingen, het toneelstuk en *Over liefde*, zijn in de marge van mijn komende roman *Liena* geschreven. Mijn vraag ligt inmiddels anders. Wat ik al noemde; het interesseert me nu juist meer wat er met de thematiek gebeurt als je niet daarover gaat reppen in de tekst. Als de personages niet gepreocupeerd zijn met schrijverschap en schrijftechniek.

Je bent al heel lang met die roman Liena *bezig.*

Al vanaf eind '84. Het kernidee is nog ouder. Ik wil in het reine komen met de verschillende manieren van schrijven die ik er op na hou door mijn werk. Wat ik me in hoge mate ben gaan afvragen is of er een tekst bestaat die tegelijkertijd en een roman en een essay kan zijn. Een roman die een haast wetenschappelijke verkenning van een ander werk kan zijn. En omgekeerd, of er zoiets bestaat als een proefschrift dat tegelijkertijd verkenningen pleegt zoals een roman dat doet.

Waarom wil je dat?

Omdat wat je schrijft in hoge mate de boekhouding is van wat je gedacht hebt gedurende een aantal jaren. Je gaat gedachten binnen je personages ontwikkelen en dat lijkt in hoge mate op hoe je een vraagstelling opwerpt bij een onderzoek, hoe je in het licht van de vraagstelling teksten gaat bekijken, gedachten gaat formuleren enzovoorts. Wat op een gegeven moment uitkristaliseert in een reeks van gedachten die je in een essay zou kunnen weergeven, in een proefschrift of in een roman. De gedachten in een roman hechten zich aan een onderwerp en hebben hun coherentie, die zich niet onderscheidt van de coherentie van een essay. Alleen romans worden niet zo gelezen. Dus je zou een techniek moeten ontwikkelen die dwingt dat een roman ook zo gelezen wordt. Op z'n consistentie. Niet z'n verhalende maar z'n betogende consistentie.

Maar hoe meerduidiger de roman, hoe rijker hij is, en hoe meerduidiger het essay, hoe minder geslaagd het is.

Wat wel eens gezegd is door Krol, geloof ik. De poëtische glans ervan is juist het extra dat je, om helder te blijven er buiten zou moeten houden. Maar ik betwijfel dat. Het poëtische gehalte bijvoorbeeld van veel filosofische teksten maakt een wezenlijk deel uit van de betekenis ervan. De meest bekende vorm is misschien Heidegger, die heel nauwgezet zijn betoog presenteerde; het betoog bestond in die vorm en in geen andere. Je kunt zeggen dat de taal zo'n rijk instrument is dat als je je daarvan wilt losmaken en er een parafrase van wilt geven, zoals men in wetenschappelijke publicaties vaak doet, het vooral veel verliest. Dat is nu juist het voordeel van een roman; het inzicht bestaat maar in één vorm.

Ik dacht dat het hoofdprobleem van de filosfie was; hoe krijg je de taal zo smetvrij, zo precies mogelijk.

Een formele taal bestaat in de logica maar daarbuiten niet. Dat laat ook wel zien dat de taal besmet is, maar tegelijk kun je zeggen; er is geen instrument dat mooier en rijker is dan de taal. Juist omdat het zo besmet is, zo overladen met betekenis. Dat is juist het grote genot van het schrijven. Dat het instrument zelf overladen is met betekenis en je de poëtische kracht kunt manipuleren.

Je gebruikt voor een deel ook wetenschappelijk jargon in een roman.

Ja. Voor een deel wel.

Dus je gooit het een beetje door elkaar.

Dat is zeker niet het belangrijkste procedé. Belangrijk is dat je je tot de actualiteit kunt verhouden zoals in de romanwereld niet persé gebruikelijk is, zeker niet in de Nederlandse literatuur.

Je hoofdpersoon is statisticus.

Dat is iemand die met volkomen geformaliseerde gedachten werkt. Dingen terugbengen tot nul en één. Die interesseert het geen lor wat een schrijver achter zijn bureau zou doen. Dat is een hele opluchting.

Kundera ziet de roman als een vorm die wijsheid kan vastleggen en hij raakt ook in het gebied van het essayistische.

Hij noemt zijn personages experimentele ego's. En hij spreekt over zijn romans zelfs als over ontologische verkenningen. Kijk, je leidt maar één leven, dat zou je kunnen dramatiseren, maar, zegt Kundera dan, ik dramatiseer juist wat ik zelf niet ben. En dat is inderdaad ook wat ik veel eerder als positie zou aangeven. Ik ben niet zo geïnteresseerd in wat ik al ken van mezelf, maar juist in dat wat ik niet ben.

Houdt dat in dat je weet wie je bent?

Nee, nee, nee. Ik kan zeggen dat ik geen statisticus ben. Ik weet globaal gesproken wel wat ik denk. Je verkent wat je denkt door het nu eens in een heel ander jasje te steken, door het te formuleren in het licht van een ander personage. Dat geeft een hele grote vrijheid.

En het resultaat is dat het uiteindelijk juist over jezelf gaat.

Misschien wel. Ik doe in die roman uiteindelijk niets anders dan dat wat mij bezighoudt. Ik heb ook geen terughoudendheid met betrekking tot mijn eigen leven, juist omdat ik het in andere personen verplaats. Dat heeft me altijd zo verbaasd doen staan over de Nederlandse literatuur, dat alle schrijvers verhalen over zichzelf zitten te schrijven. Dat is zo'n grote valkuil. Ik wil niet zeggen dat je dat persé niet zou moeten doen, maar je moet van goede huize komen om dat te kunnen. Omdat je anders geremd wordt door alle censuur die men er in het dagelijks leven ook op na houdt,

verdringing enzovoort. Je moet echt een meester zijn om dat mooi te kunnen. Dat is een van de redenen dat ik Reve bewonder. Het Revisme valt niet samen met de persoon Reve, maar het is een vorm die hij gemaakt heeft. Maar bij de meeste anderen vind ik het volstrekt oninteressant.

De persoon Nini in De broer van God *manifesteert zich alleen in haar dagboek. Ze bestaat in haar dagboeken meer dan in de dagelijkse leven.*

Je kunt verdwijnen tijdens het schrijven. In zekere zin besta je natuurlijk ook niet. Je bestaat hoogstens voor iemand anders. Schrijven heeft heel veel te maken met je zelfwaarneming. Ook lezen. Lezen over een ik-persoon is het enige wat lijkt op hoe je jezelf ervaart.

En als iemand nadrukkelijk autobiografisch schrijft, dan staat hij als persoon in de weg.

Ja, in de zelfwaarneming sta je altijd jezelf voor een deel in de weg. Bovendien moet de schrijver zijn ik-persoon van binnenuit en van buitenaf bezien. Literair en mentaal eist dat veel. Maar het kan; als je een meester bent! Als ik ooit zou kunnen denken dat ik het aankon, zou ik het doen. Ik zou het heel erg aardig vinden om ooit een familiegeschiedenis te schrijven. Maar ik laat het wel uit m'n hoofd nu, omdat ik inderdaad denk dat je een buitengewoon begaafd, en laten we zeggen een ouder, schrijver moet zijn om dat goed te kunnen. Ik moet altijd denken aan wat je in de mondelinge vorm kent; dat iemand een buitengewoon geestige middag heeft gehad, enorm heeft gelachen en probeer dat maar eens over te brengen.

De Amerikaanse schrijver Philip Roth speelt veel met het autobiografische.

In *Liena* kom ik terug op passages uit *Het contraleven* van Philip Roth. Waarin prachtige dingen worden gezegd over hoe de schrijver zich verhoudt tot zijn verbeelding, tot zijn eigen personages. Waarbij hij merkwaardig genoeg de richting van Kundera opgaat. Hij was ook een van de eersten die Kundera in Amerika heeft aangeprezen. Een van zijn uitgangspunten is dat je niet alleen niet weet wie je bent, maar dat je je zelfs kunt afvragen of er zoiets als een ‘ik’ bestaat. Is dat niet aardig voor een schrijver die bij uitstek de schrijver van autobiografisch werk zou zijn? Hij zegt; Als er al een ik is, is het dan niet juist de oorsprong van alle impersonalisatie, is het niet juist het aangeboren vermogen je anders voor te doen? Dat gaat in de richting van Kundera's ‘experimentele ego's’. Kundera spreekt van het vermogen om ego's te creëren, niet een ik, maar juist een niet-ik, om zo het bestaan te verkennen. Een verhelderende vorm van onderzoek, zegt Roth, een ontologische verkenning, zegt Kundera. Ze spreken over de roman. En Roth, de meer autobiografische van de twee, zegt, dat, in tegenstelling tot wat altijd wordt aangenomen, juist de *afstand* tussen het leven van de schrijver en diens roman het meer intrigerende element van diens verbeelding is. Ik zou daarmee onmiddelijk instemmen.

In Het contraleven *splitst hij zich in vele personen en verhalen.*

De technieken zijn naar mijn smaak niet helemaal op maat gesneden voor hetgeen hij wil. Je kunt niet wachten totdat de technieken ontwikkeld zijn, dat is voor een deel het probleem. Virginia Woolf heeft het in een lezing over de moderne roman erover dat de lezers geduld moeten hebben en dan wijst ze naar James Joyce, dat is

haar technische voorbeeld op dat moment. Het is een heel moeizaam proces om een nieuwe techniek te ontwikkelen. Maar aan de andere kant moet je je er ook weer niet al te druk over maken.

Eerst maak je je er druk over maar als je schrijft...

Dan moet je gewoon schrijven. Moet je in zekere zin spelenderwijs die techniek ontwikkelen. En dat heb ik ook als ik aan het schrijven ben, dan vind ik het gewoon heel aardig om dat te doen. Het zijn meer de tussenperiodes, als het bezinkt, dat je zo somber kunt zijn over de vooruitgang van de romankunst en over de dood van de roman. (Kucht.) Zoiets bedenk je nooit onder het schrijven natuurlijk.

Waarom schrijf je?

(lacht) Koos Postema begon met die vraag bij het televisie interview van Reve. Dan krijg je toch bijna de slappe lach. Tja. Ik moet zeggen dat ik nog steeds vind wat ik vond toen ik begon met schrijven; dat er bijna geen vormen zijn om je mee te delen behalve door te schrijven. Dat het inderdaad de rijkste is van alle denkbare vormen. En het is de enige verschijningsvorm waarin jij en ik, tegen alles in, samen één kunnen zijn. Daarom is het zo'n

excelent middel om te communiceren.

Is het een ambitie om dicht in iemands hoofd door te dringen?

Ja. Zeker. Het is een van de verschrikkelijkste ontdekkingen die je kunt doen in je adolecentie; erachter komen dat je ouders anders denken en voelen dan jij denkt en voelt. Te denken dat de wereld is zoals jij bent maakt warschijnlijk het paradijs van je kindertijd uit. Dat daartegenover schrijven en lezen bestaan, dat vind ik niet niks.

Een uitlaatklep.

Dat is geen uitlaatklep, dat is, laten we zeggen existiëntele vertroosting. (Lacht). En ik moet zeggen dat het werkelijk een rotmoment was om erachter te komen dat je zo...

Alleen bent.

Ja. Dat de wereld niet in elkaar zit als je als kind denkt. Die fameuze zin; An unhappy childhood is a writers goldmine, dan denk ik dus ook altijd a happy childhood is a writers goldmine. Ik denk dat voor veel meer schrijvers geldt dat ze betreuren dat het paradijs van de kindertijd voorbij is. Het is de lamentatie die daarmee gepaard gaat. Dat is veel belangrijker dan het gezeur dat je een weeskind bent geweest of god mag weten wat. De meeste schrijvers is überhaupt niet zoveel narigheid ten deel gevallen, volgens mij. Statistisch gesproken.

Het terughalen van de kinderblevenissen, als in Vestdijks Kind tussen vier vrouwen. *Dat is bij jou niet zo aanwezig.*

Dat is bij mij niet zo aanwezig omdat ik vind dat ik het vooralsnog niet kan. Ik zou heel graag over mezelf als kind willen schrijven. Maar om ieder misverstand te voorkomen laat ik het. In de Nederlandse letteren is al zoveel gezeurd over de kindertijd, over de jeugd, over onzinnge, oninteressante dingen. Een van de weinige dingen die ik wist toen ik begon met schrijven was dat ik dat in ieder geval niet wilde.

Geef eens voorbeelden.

Ja, zelfs die voorbeelden zijn zo afgezaagd. Ik moet altijd aan Maarten 't Hart denken. Maarten 't Hart, ook zo iemand, the man you love to hate, bij wijze van spreken. Maar het is inderdaad zeker niet mijn favoriet.

Je bent nu bijna klaar met je proefschrift?

Nee, ik ben er mee bezig. Het gaat over Harmsen van Beek. Dat is niet een proefschrift dat je met het vignet roman erop aan zou kunnen bieden.

Waarom Harmsen van Beek?

Ja, die heb ik straks niet genoemd, terwijl het iemand is wier stijl ik prachtig vind. Wier denkwereld ik prachtig vind. Wier stem in al haar werk aanwezig is. Een stem die bijvoorbeeld rondspookt in dat boekje van Charlotte Mutsaers, dat is voor de helft Harmsen van Beek. Een wijze van verkennen van de wereld, die ik buitengewoon aardig vind. En je kunt er, als je er over nadenkt hoe je er in de literatuurgeschiedeis over zou schrijven, hele aardige vragen over stellen, bijvoorbeeld hoe het zich

verhoudt tot Reve, hoe Reve nu geplaatst moet worden in de Nederlandse letteren. Wat grotesk is met name, in het werk van beiden. Dat zijn vragen waarmee ik me in het onderzoek bezig hou.

Is het een typische vrouwenstem?

Ik denk van niet.

Ik denk van wel.

Zij is in haar eigen tijd nooit met vrouwelijke auteurs geassocieerd geweest. De enige waarmee ze vergeleken werd, was Reve, en terecht. Degene met wie ze ook vergeleken had moeten worden is Michaux. Die heeft onderandere het personage Plume gecreëerd. *Un Certain Plume* van Michaux heeft Harmsen van Beek vertaald in het Nederlands. Dus als je zegt het is een vrouwelijke stem, zou je dat ook van Michaux moeten zeggen. Je kunt je heel goed voorstellen dat ze zich thuisvoelde bij Michaux. Ze heeft ergens ook gezegd dat Plume haar lievelingspersonage is.

Er zit iets laconieks in haar werk, wat ik bij jou ook aantref.

Laconiek? Ja, ja...

En op een onverwachte manier heel gedetaileerd willen zijn. Harmsen van Beek is heel geïnteresseerd in het precieze van dingen. Je denkt bij haar niet aan de grote lijn.

Nee, daar houd ze zich niet mee bezig.

Het is natuurlijk een cliché, maar hoe het precies in elkaar zit, dat is iets wat met name vrouwen lijkt te interesseren.

Ik zou die uitspraak niet graag voor mijn rekening willen nemen. Ik vrees dat als je de literatuur indeelt op deze manier dat je toch in de problemen komt. Je zou het toch onmogelijk op Garry van Brugen kunnen toepassen. En Anna Blaman, Andreas Burnier en Hella Haasse kun je hier ook niet werkelijk in kwijt. Dat staat haaks op wat jij zegt. En als je mannelijk en vrouwelijk niet meer verbindt aan mannen en vrouwen dan kun je net zo goed ieder ander woord gebruiken. Maar goed, ik begrijp wel wat je bedoelt bij Harmsen van Beek. Ze heeft onmiskenbaar oog voor detail. Dat is haar statement ook haast. Ze zegt het ook in het verhaal Neerbraak, dat is programmatisch. Oog hebben voor het kleine. De vooroordelen die op allerlei terrein bestaan te doorbreken door nu eens werkelijk te laten zien wat het is. Wat een duizendpootje is. Die zijn toch al zo geringe gewicht verdeelt over al die voetjes. Ze is een meester in de omkering, de uitholling van het al te geaccepteerde. Vindt men duizendpoten repulsief, temeer wanneer men ze aantreft in de badkamer? Ze zijn het niet! Ze klaagt aan, ‘bewogen door grotere tederheid dan afschuw’, zoals ze zelf zegt.

Annie van den Oever, foto: Gerrit Serné

Lees je werk van generatiegenoten?

Nee, niet zoveel. Zoveel Nederlands talent zie ik niet om me heen.

Mis je een zeker cultureel klimaat?

Ja, zeer beslist. Wat A.F. Th van der Heijden zei geldt ook voor mijn generatie; er is zeker geen context waarbinnen de literatuur ontstaat. Er is geen podium waar men elkaar treft dan enigszins muitend en incidenteel en uit op relletjes. Wat er dan wel gebeurt, tussen de jonge dichters op dit moment, dat leidt tot niets. Een wat breder, toegankelijk podium bestaat niet. Als je even verder terugkijkt, zie je die vrouwelijke debutanten. Dat is vermalen door de publiciteit. Dat gaat dan tussen de tandraderen waar ook de kwestie Armenië terecht komt. Er waren toen discussies waarin

weldegelijk Hermine de Graaf, Tessa de Loo, Nelly Heykamp, Marja Brouwers, elkaar regelmatig hebben getroffen. Zij verzetten zich tegen wat de pers zei wat ze waren en wilden. Het is op z'n minst belangrijk om je af te zetten tegen dat wat je niet wilt. Dat vormt meestal het hart van ieder manifest.

Wat zijn de dingen die jij zeker niet wilt?

Ik interesseer me niet voor de anecdote. Niet voor autobiografisme, ik interesseer me niet voor wat, in betrekking tot De Revisor, academisme is genoemd. Niet voor de Freudiaans geïnspireerden. Ik ben van een andere generatie, denk ik dan.

Maar over je eigen generatie blijf je verder blank.

Ja, omdat mijn eigen generatie nog te weinig van zichzelf heeft laten zien. Dat is waarschijnlijk ook het lot van iedere generatie. De laatste die vindt dat er sprake is van een generatie in homogene zin, dat ben je zelf. Pas als erna een generatie komt dan kun je dat zeggen. Dan begin je misschien van ‘we’ te spreken. Misschien kun je al van een aantal individuele auters van na de Revisor, zoals Frans Kellendonk en A.F.Th. van Der Heijden zeggen dat ze van een generatie zijn waar ‘wij’ ook bij horen. Misschien komt er een generatie van moderne geschiedschrijvers, pendelend tussen eigen leven en eigentijdse geschiedenis, tussen verhaal en essay.

Op welk niveau speelt het nog een rol als je het hebt over een Nederlandse situatie? In hoeverre ben je daar echt mee bezig?

Niet, bijna niet. Omdat er geen enkele ervaring is van weerstand. Het ontbreekt me aan de sensatie dat als ik een bepaalde thematiek aansnijdt, of als ik een bepaalde vorm kies, ik me eigenlijk op het terrein van een ander begeef, van een generatiegenoot. Je voelt de noodzaak om je met Nederland en je generatiegenoten bezig te houden pas als je weerstand voelt, omdat X ‘jouw’ thematiek ineens behandelt. De aanleiding kan heel concreet zijn, bijvoorbeeld als je in een kritiek vergeleken wordt. Het dreigde even te gebeuren dat ik bij de vrouwelijke debutanten werd gerekend. Ik zat daar net voor. Het speelde in '84, en ik debuteerde in '81. Kijk, als dan de pers over je heen gaat struikelen, dan wil je wel eens even weten wat er allemaal gebeurt. Momenteel ontbreekt de noodzaak, temeer omdat ik ook niets aanbied aan de literaire tijdschriften, omdat ik geen kleine dingetjes in voorraad heb. Dat is eigenlijk een slechte ontwikkeling. Als je aan een groter iets werkt, zit je alleen met je eigen projekt. Je kunt dan ongestoord werken maar het besef van een context is niet alleen mager, het verdwijnt. Je bent daarmee ook gevrijwaard van een provinciale strijd. Ja, en natuurlijk kun je dan stiekum voor jezelf denken Nabokov te wezen.

Met die meer wetenschappelijk aanpak, zei je, wordt het mogelijk om over meer actuele zaken te schrijven. Wordt het engagement nadrukkelijker?

Niet zozeer als bedoeld is geweest met ‘engagement’ in de zestiger jaren, of met ‘straatge-druis’ in de Amerikaanse letteren. Wat me wel buitengewoon interesseert zijn de gebeurtenissen die zo groot zijn dat je ze niet kunt voorstellen, als de val van de atoombom. Ten onrechte zijn we er niet bang voor. Ten onrechte spenderen we er maar weinig gedachten aan. We zijn overweldigd door de ongrijpbaarheid ervan. Het heeft een literaire kant, dat probleem, en in die zin interesseert het me. Dat is

iets anders dan het straatgedruis dat terug zou moeten komen in de letteren. Hiroshima en Nagasaki bestaan in zekere zin niet omdat niemand dat aanschouwelijk heeft kunnen maken. Hoewel je je dat bij de film *Hiroshima mon amour* wel kunt afvragen want dat is tenslotte een poging geweest om de verwoesting zichtbaar te maken.

Annie van den Oever
Coito ergo sum
Over de literaire gewoonten van Monsieur Kundera, Mr. Roth en Mrs. Woolf

Annie van den Oever (Dame in broekpak *1981*, De Broer Van God *1984) werd gevraagd in het kader van het Bloomsbury-project van de SLAA om vanuit haar eigen opvattingen over schrijven een karakteristiek te geven van het schrijverschap van Virginia Woolf. Op 25 september 1988 sprak zij in de Balie over haar opvattingen aan de hand van schrijvers als Philip Roth en Milan Kundera en zette deze af tegen Virginia Woolfs manifesten uit de begintijd van het modernisme*.

Geachte dames en heren,

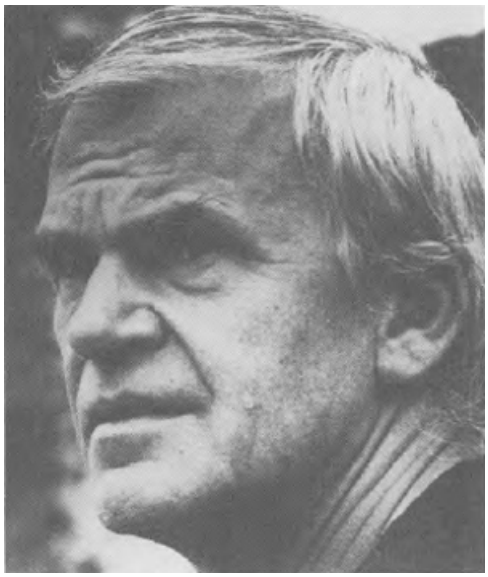
Ik heb me wel eens afgevraagd of ik besta.

Er is geloof ik alle reden om aan te nemen van niet.

'Er bestaat geen jij (...), evenmin als er een ik bestaat'; dit laat de Joods-Amerikaanse schrijver Philip Roth zijn personages zeggen in zijn laatste roman *The Counterlife*, in het Nederlands vertaald onder de titel *Het Contraleven* (1988). De personages zijn niet meer dan 'fictionele proposities', zo laat hij elders weten in zijn roman - een roman die niettemin door de Amerikaanse critici 'de beste roman van 1986' wordt genoemd.

De Tjech Milan Kundera, wiens werk de laatste jaren ook verre van onbekend is, noemt zijn personages 'experimentele ego's', zijnsmogelijkheden. Een bestaan, een zijn, een wezen, al was het maar van papier, hebben zij aan hun personages ontzegd.[1.]

Toch verwijten wij deze schrijvers hun mateloos arrogante houding ten aanzien van hun personages over het algemeen niet - omdat geen enkele schrijver dit van eigen personages zal zeggen zonder zich er terdege van bewust te zijn dat de straf die op deze gedachte staat niet laag is. Want volgens dezelfde redenering bestaan zij zelf, en wij, al evenmin. Evengoed zijn wij een toevallige reeks proposities, die een of twee zijnsmogelijkheden aan de hand waarvan we ons levensverhaal componeren. Alle overige mogelijkheden delegeren we aan onze personages - aan de of onze experimentele ego's. 'Als er een natuurlijk wezen is, een onveranderlijk ik, dan is dat volgens mij tamelijk klein en misschien zelfs wel de oorsprong van alle impersonatie,' stelt Philip Roth aan het einde van zijn roman.

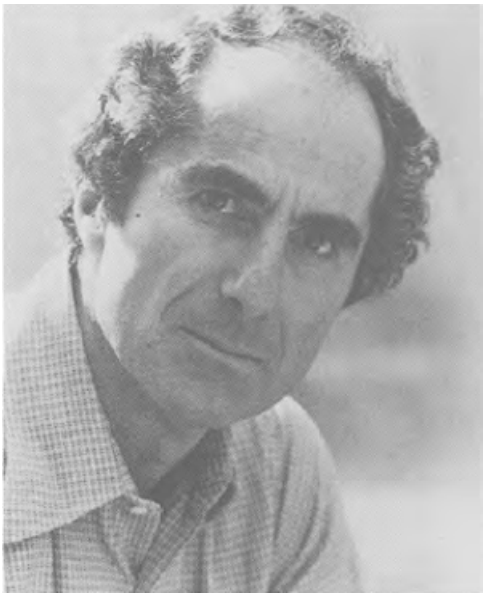


Milan Kundera

Ik geloof dat deze gedachten Virginia Woolf en andere schrijvers van het begin van deze eeuw hogelijk zouden hebben verbaasd. Dat in de negentiende-eeuwse letteren van de werkelijkheid slechts de helft werd gegeven - namelijk de buitenkant - vervulde haar en de haren met verbazing en verachting. Zij was er heilig van overtuigd dat in de literatuur werkelijkheid en wezen in hun geheel gegeven moesten worden en tot halverwege de twintiger jaren zocht zij naar middelen om dat te doen. Wij, in de hedendaagse letteren en filosofie, spreken met de grootst mogelijke terughoudendheid over het bestaan van een werkelijkheid. Voor de zekerheid zetten we

werkelijkheid tussen aanhalingstekens en menen dat er niet zoiets als een wezen is. Wij verhouden ons kortom tot Virginia Woolf zoals zij zich verhoudt tot de 19de eeuw van Henry James en haar vader. Nu, ruim een halve eeuw na het verschijnen van het merendeel van haar werk, zijn de technieken van de bewustzijnsweergave ons inmiddels alle overbekend en dus is het verleidelijk om de beginpassage aan te halen van haar beroemde essay ‘Modern fiction’ en met haar te verzuchten: ‘Met hun eenvoudige gereedschap en primitieve materiaal, zo zou gezegd kunnen worden, deed Fielding het toch aardig en Jane Austin zelfs nog beter (deed Virginia Woolf het aardig en James Joyce zelfs nog beter!), maar vergelijk hun mogelijkheden eens met de onze!’ Hierop laat zij volgen: ‘En toch houdt de analogie tussen het maken van literatuur en - om een voorbeeld te noemen - het maken van auto's maar amper stand. Het is twijfelachtig of we in de loop der eeuwen, alhoewel we veel hebben geleerd over het maken van machines, we ook iets hebben geleerd over het maken van literatuur’. Deze overweging stamt uit 1919.[2.] Nu wil ik hierna wel degelijk beweren dat wij verder zijn dan zij. Oog in oog met haar schrijversleven en haar literaire manifesten wil ik laten zien dat zij voortkomt uit verzet tegen de negentiende en wij uit verzet tegen de eerste helft van de twintigste eeuw.

Het schrijversleven van Virginia Woolf laat zich interpreteren als een aanhoudend verzet tegen haar ontzagwekkende vader en de eeuw waar hij voor stond. Haar vader is de essayist en biograaf Leslie Stephen, bevriend met Henry James, bewonderd in Cambridge. Ze groeide op met diens boeken, tussen het logge meubilair van hun huis te Kensington. Er kwamen volgens haar biograaf alleen geletterde gasten die geen citaat van Shelley of La Rochefoucauld gemist zullen hebben, maar die niet één impressionistische schilder zullen hebben kunnen noemen. Gasten voorts die de grovere passages van Swift en Sterne kenden, maar daarop al evenmin gealludeerd zouden hebben als op een bezoek aan het toilet. Gasten die in gemengd gezelschap nooit een zwaardere vloek over hun lippen zouden hebben laten komen dan ‘Damnation!’.[3.] Voor alles was het een emotioneel restrictief milieu. Quentin Bell, haar neef en biograaf, schetst het gezin waarin zij opgroeide tegen de achtergrond van dit Kensington van de uppermiddle-class, een milieu waarin de zedenlijke voorschriften nog logger waren dan het meubilair. Men bezag de gewoonten en gebruiken van zijn eigen tijd en klasse of het om natuurwetten ging. En tegen dit bij uitstek negentiende-eeuwse perspectief heeft Virginia Woolf zich uiteindelijk haar leven lang verzet.



Pbilip Roth, foto: Nancy Crampton

Haar roman *To the lighthouse* laat op pregnante wijze zien hoe uit haar persoonlijke leven haar schrijversleven is voortgekomen en uit haar schrijversleven haar literaire manifesten. Deze roman, uit 1925, wordt algemeen gezien als een schitterend portret van het huwelijk van haar ouders en als een klaagzang om hun dood.[4.] Ik zal niet op de rol van de moeder ingaan, niet omdat zij niet belangrijk zou zijn voor het leven van Virginia Woolf - want het tegendeel is vele malen aangevoerd in de literatuur -, maar in het licht van dit betoog over Virginia Woolfs schrijverschap moet mijns inziens allereerst de figuur van de vader nader worden bezien. Hij verschijnt in *To the lighthouse* als de labiele man die na de dood van zijn vrouw alleen nog in zijn denken enige autonomie ten toon spreidt, maar die emotioneel gezien volslagen afhankelijk is van zijn kinderen. Een man die ieder moment dat het

hem schikt beslag legt op hun aandacht, hun medegevoel, hun denken. Hieromtrent koestert met name de dochter een waaier van ambivalente gevoelens. Waar het haar broer lukt hem voor de volle honderd procent te haten, daar wordt zij voortdurend heen en weer geslingerd tussen gevoelens van bewondering - voor zijn onafhankelijke geest - en van walging en haat - voor zijn tiranieke emotionele afhankelijkheid -. Woorden die wonderwel stroken met het beeld van de even labiele als tirannieke man die deze vader na de dood van zijn vrouw geworden moet zijn, is de vaak geciteerde uitspraak van de moederfiguur uit de roman, Mrs. Ramsay: 'zij had altijd medelijden met mannen, alsof zij iets misten - met vrouwen nooit, alsof ze iets hadden.'

Deze roman lijkt licht te werpen op twee thema's die een grote rol speelden in haar leven: haar vrouw-zijn en haar schrijverschap. Allereerst laat de roman zien hoe onmogelijk en problematisch Virginia Woolf de keuze vond tussen wat zij zag als 'mannelijk' en 'vrouwelijk' - een keuze tussen de begerenswaardige intellectuele onafhankelijk, die de mannelijkheid van de vaderfiguur uitmaakt in de roman en die zij nodig achtte voor het ontwikkelen van een schrijverschap (een overweging die in de roman wordt uitgebeeld door de schilder Lily Briscoe), en een eveneens begerenswaardige kwaliteit van de moederfiguur, te weten emotionele onafhankelijkheid of althans het vermogen om zelfs in een groot gezelschap het slagveld van emoties te overzien en het te besturen - een talent dat de kern uitmaakt van het portret van zowel de biografische moeder als van Mrs. Ramsay. 'Vrouwen hebben iets...' zoals zij zegt, en daarmee hebben ze meer dan over het algemeen goed is voor henzelf, zo zal Virginia Woolf later in *A room of one's own* concluderen.[5.]

Nu gaat het in *To the lighthouse* niet in de allereerste plaats om de moederfiguur, maar om de figuur van de vader. Schetst haar biograaf hem als een weliswaar verre van gemakkelijke vader, die niettemin als literator van groot belang voor haar was, in deze roman verschijnt hij als een tiran die de overige gezinsleden de mogelijkheden tot intellectuele en artistieke ontplooiing niet vergroot maar frustreert, hetgeen in de roman het scherpst wordt waargenomen door de ontluikende schilder Lily Briscoe. Nu kan men beweren dat Virginia Woolf in dit personage haar meer rebelse zus Vanessa heeft willen tekenen, zoals Vanessa Bells zoon Quentin suggereert. Dit wil ik natuurlijk niet bestrijden. Maar interessanter lijkt mij nu juist dat Virginia Woolf met deze roman tegelijkertijd ook in haar eigen leven de ruimte heeft geschapen voor een tweede, meer dubbelzinnige interpretatie van haar verhouding tot haar vader. Natuurlijk was hij degene die haar voorging in de letteren, degene zonder wiens boeken en voorbeeld zij, misschien, geen schrijver zou zijn geworden. Hij was zonder enige twijfel belangrijk voor haar. Zonder hem zou zij, misschien, het land der letteren niet hebben betreden. Maar ook niet met hem. Vreemd genoeg hecht haar biograaf geen waarde aan het feit dat haar eerste artikel verschijnt in 1904, het jaar van zijn dood. Hij is evengoed de Cerberus in haar leven, die de toegang tot de letteren blokkeerde. Ze moest hem, en met hem de negentiende eeuw, weg zien vallen om aan de twintigste eeuw toe te komen.[6.]

In dit licht wordt de verhuizing van het statige Kensington naar Bloomsbury over het algemeen beschreven. Virginia, Vanessa, Thoby en Adrian Stephen verhuizen

kort na de dood van hun vader. Het betekent voor hen het einde van de familieverplichtingen, waaronder het bij de thee ‘small talk’ in de oren blaffen van stokdove oudjes. Hierna verkeert zij in een wereld van jongeren, mannen en vrouwen, schrijvers en schilders, polygaam, openlijk homofiel, met buitenechtelijke kinderen. Quentin Bell beschrijft deze verhuizing als een van de negentiende naar de twintigste eeuw. Hij vergelijkt de begintijd van Bloomsbury - een episode zo bekend, dat ik er hier verder kort over zal zijn - met de opkomst van de permissieve generatie van de zestiger jaren. ‘Dat Kensington van 1900 zou amper meer zijn geschrokken van ons, dan van het Bloomsbury van 1910.’[7.]

In de kring rond Bloomsbury wordt 1910 steeds genoemd als het jaar waarin de veranderingen - ethisch, estetisch, en sociaal - plaatsgrepen. Virginia Woolf haalt het jaartal spottend aan in ‘Mr. Bennett and Mrs. Brown’, de lezing die nu haar literaire testament wordt genoemd: ‘In of about December 1910, human character changed.’ ‘Zo om en nabij december 1910...’ Start zij haar lezing

enigzins ironisch, de slotzin zou in een speech van Churchill niet hebben misstaan. Het gaat hier onmiskenbaar om haar literaire testament en tussen begin en slotzin, sprekend over de relatie van schrijvers met hun personages en hun lezers, verdeelt zij de wereld in tweeën, de wereld voor en na 1910. Draaide daarvoor alles om de Edwardianen - Bennet, Wells, Galsworthy - erna zal het graaien om Foster, Lawrence, Joyce en Eliot.[8.]

Virginia Woolf

Stelt u zich eens voor, zo zegt Virginia Woolf vrijwel aan het begin van deze lezing tegen haar publiek van Cambridge-studenten en -docenten anno 1924, - Stelt u zich eens voor dat u, net als ik, gehaast in de trein bent gestapt en dat u, eenmaal zittend, ontdekt dat u de twee mensen die er al zaten bijzonder stoort. Niet dat die twee overigens jong waren of gelukkig. Verre van dat zelfs. Zij was over de zestig, hij over de veertig. Deze oudere dame - die ik Mrs. Brown zal noemen -, was van die uiterste netheid, die nog extremere armoede suggereert dan rafels en vuiligheid doen. Hij leek geen familie van haar. Uit Mrs. Browra's ongelukkige zwijgen was op te maken dat hij een zekere macht over haar had.

Ze verkeerde, kennelijk tegen haar wil, in zijn gezelschap. Uiteindelijk zei ze iets, zomaar voor zich heen, over fruitbomen. En hij, opgelucht dat hij een veilig onderwerp had gevonden, praatte hierop door, in het wilde weg. En toen ineens zat ze te huilen, maar ze ging door met luisteren. Ze haalde haar zakdoek uit haar tasje en hij praatte maar door en praatte maar door, steeds luider, steeds kwader. Bij zijn station veerde hij overeind - Dat zaakje waarover ze het hadden, kon hij ervan op aan dat dat in orde kwam? *En weg was hij*. En toen, zo zegt Virginia Woolf, zaten wij daar ineens met tweeën, Mrs. Brown en ik. Zij tegenover mij, in de hoek, zo kleintjes, zo smalletjes, zo intens verdrietig. De indruk dat ze leed was allesoverheersend, of het uit iedere porie kwam, als brandlucht.

Stelt u zich nu eens voor, zegt Virginia Woolf dan, dat de schrijver Bennett tegenover Mrs. Brown had gezeten. Hoe zou hij haar hebben beschreven? En Galsworthy? En Wells? Want is het niet zo dat alle romans beginnen met een oud dametje in de hoek tegenover? - Dat alle romans zogezegd gaan over een personage, - dat tot uitdrukking proberen te brengen. En zegt Bennett niet zelf in zijn artikel hierover dat 'de basis waarop goede literatuur rust het personage is en niets anders'? En dat deze personages 'real' moeten zijn wil de roman overleven. 'Maar, zo vraag ik me af', en hier betoont zij zich een modernist bij uitstek, 'what is reality and who are the judges of reality?' En op dit punt in haar lezing heeft zij alle voorbereidingen getroffen om het negentiende-eeuwse realisme neer te sabelen.

Want stelt u zich eens voor hoe Mr. Bennett onze Mrs. Brown zou hebben beschreven... - in ieder geval Wells zou onmiddellijk in die trein, op het raam, zijn visie over een mooiere wereld hebben geprojecteerd, waarin iedereen grappig en genereus is, mannelijk en magnifiek, - dus eigenlijk ongeveer zoals Mr. Wells zelf is. Want, echt, ik ben ervan overtuigd dat hij, in zijn ijver om te schetsen hoe Mrs. Brown zou *moeten* zijn, hij geen gedachte zou spenderen aan hoe zij werkelijk *is*.

- En Galsworthy? Hij zou ongetwijfeld alles vertellen over de fabrieksarbeiders in die regio, de 'ins' en 'outs' van de vrouwenarbeid, een lawine van informatie kortom.

- En Mr. Bennett zelf zou, als enige van deze Edwardianen, zijn ogen laten gaan over wat zich in de treincoupe bevond, om vervolgens met een imnense zorgvuldigheid alles te beschrijven: de knopen in de zitting, haar goedkope broche, haar verstelde handschoenen enzovoort, enzovoort, enzovoort. En dan volgt haar statement: *'one line of inside would have done more than all those lines of description.'*

Dit is uiteraard de grote sprong van het negentiende eeuwse realisme naar de twintigste eeuwse bewustzijnsweergave, die ineens andere technieken vereiste dan de negentiende eeuwse behoefte om alle buitenkant te beschrijven, of Utopia's te schetsen, of de sociaal-economische omstandigheden. Hieromtrent maakten Bennett, Galsworthy, Wells en anderen de conventies, hiervoor ontwikkelden zij de romantechnieken, een gereedschap dat waardeloos blijkt voor hun opvolgers. 'For us those conventions are ruin, those tools are death', zegt Virginia Woolf. Ze zet uiteen dat haar generatie zich niet alleen niet achter deze conventies schaart maar dat zij, hetgeen nog pijnlijker is, een gebrek aan conventie ervaart. De jonge auteurs van haar generatie ondervinden hoe ernstig het is als de literaire middelen van de ene generatie nutteloos zijn voor de volgende. Het is een situatie die haars inziens bovendien offers vraagt aan twee kanten: de schrijvers dienen nieuwe technieken te ontwikkelen - om niet het uiterlijk, maar het innerlijk weer te kunnen geven en de lezers moeten bereid zijn enig geduld op te brengen. Want ook al wordt de grammatica geweld aangedaan, ook al valt de syntaxis uiteen, ook al is er sprake van een on-negentiende-eeuwse bondigheid en soms alleen van fragmenten, Virginia Woolf vraagt de lezers vertrouwen te hebben in haar generatie en in de gedachte dat er een nieuwe traditie zal opbloeien. Dit vertrouwen, zo houdt zij haar publiek voor, zal alleszins worden beloond want vanaf nu zal niet meer de fatale fout gemaakt worden dat de schrijvers zich gedragen of ze meer weten van Mrs. Brown dan u. 'Never was there a more fatal mistake'. Het gaat tenslotte niet om het uiterlijk maar om het innerlijk, om niet minder dan *life* en *human nature itself*, en daarvan weten de lezers evenveel als hun schrijvers.

Hierna volgt, voor het geval haar toehoorders nog zouden durven denken dat het om onbelangrijk literair gekissebis gaat, die Ghurchilliaanse slotzin: '- we are trembling on the verge of one of the great ages of English literature. But it can only be reached if we are determined never, never to desert Mrs. Brown.'

Tot zover deze literaire D-day.

Haar al even beroemde essay 'Modern fiction' heeft belangrijke trekken gemeen met haar Cambridge-lezing, zij het dat ze in het oudste manifest juist gedetailleerder is wat de schrijftechnische procédés betreft. Ze signaleert de sprong van realisme naar wat zij met een wat ongelukkiger term 'spiritualisme' noemt, waarmee zij doelt op de beschrijving van de geest. Ze signaleert dus in een zeer vroeg stadium de in de naoorlogse literatuurwetenschap veelbesproken sprong van de buitenkant of materiële kant van het personage naar de binnenkant of mentale kant. Daaraan verbindt zij de oprukkende interesse voor de duistere zijden van psychologie en bewustzijn, contrasterend met de op de Russische romankunst geïnspireerde neiging van schrijvers om gelijkelijk voor alle mogelijke maatschappelijke en persoonlijke zaken een welhaast heilige belangstelling aan de dag te leggen.

En niet alleen de onderwerpen veranderen, maar in het kielzog daarvan ook de wijze van vertellen. In de poging om dichter bij het leven te komen moet de liniaire vertelling wijken voor de gefragmenteerde, de beschrijvingen moeten wijken voor de zogenaamde *stream of consciousness.* De innerlijke monoloog krijgt een belangrijke plaats in het proza.

De veranderingen liggen in zekere zin voor de hand, volgens Virginia Woolf. Want zie eens hoe het toegaat in het dagelijkse leven... Maar de directe aanleiding om hierover te spreken is niet zozeer het dagelijkse leven alswel *Ulysses* van James Joyce! Hij inspireert haar tot de formulering van die beroemd geworden zin: 'Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions - trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel.'

Van alle schrijvers die 'attempt to come closer to life' is James Joyce bepaald niet de onbelangrijkste. Niet naar aanleiding van een van haar lange wandelingen maar door het lezen van delen van zijn *Ulysses* spreekt zij in 'Modern fiction' over het kennelijke belang van onze gewone waarneming voor de literatuur. 'Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us

trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consiousness'.

Annie van den Oever, foto: Gerrit Serné

Dus niet uit de Cambridge-lezing uit 1924, doch wel uit dit manifest uit 1919 is op te maken dat James Joyce - wiens *Ulysses* toen in afleveringen verscheen in the Little Review - Virginia Woolf sterk inspireerde, althans in roman-technisch opzicht. Zijn thematiek bewonderde zij minder en op zijn obsceniteiten was zij beslist niet verzot; ze noemt hem in haar kritieken en essays 'difficult' en 'unpleasant maybe'. En: 'If you want life itself, here surely we have it!' Privé zei ze overigens nog onvriendelijker dingen over hem.[9.]

Tussen het verschijnen van haar beide manifesten in, in 1922, verschijnt van haar hand *Jacob' s room*, over haar broer Toby Stephen, de roman die algemeen wordt gezien als een breuk met haar vroegere, zeker in literairtechnisch opzicht meer traditionele werk. Als bekend verschijnt in datzelfde jaar 1922 Joyce's *Ulysses* in boekvorm 'If we want life itself, here surely we have it'.[10.]

Het lijdt geen twijfel dat wij veel hebben geleerd van Woolf, Joyce en anderen. Denk bijvoorbeeld aan de inderdaad zeer bescheiden verklaringsdrang van hun weinig arrogante vertellers. Of aan de bewustzijnsstroom. Aan de directe innerlijke monoloog en aan de indirecte. Van James Joyce leerden we met name de eerste techniek, de tweede techniek werd eerder door Virginia Woolf verkozen en ontwikkeld. En uiteraard leerden we ook de frivole en meer zorgelijke zijden van de menselijke psyche kennen. If we want life itself, here surely we have it!

Maar - geformuleerd op de toonhoogte waar Churchill het patent op had: *dat willen wij nu net niet!* Van die lange innerlijke monologen, nu geschreven, dreigen we hetzelfde te gaan vinden als van de eindeloze landschapsbeschrijvingen van Maarten 't Hart: - ze zijn zo betekenisvol als een Gausse-kromme; hoeveel woorden er ook aan zijn gespendeerd$_2$ je eindigt altijd met dezelfde figuur, altijd dezelfde duistere gedachten en geheime wensen.

If you want life itself, here surely you have it! Ik betwijfel of dat is wat de huidige generatie wil. We willen ander gereedschap, een andere vertelconventie en, ipso facto, een andere verhouding tot de lezers.

Lijden wij niet juist onder het vermoeden dat er niet zo gek veel leven is, of althans: - 'Er bestaat geen jij, evenmin als er een ik bestaat'.[11.] Het laatste dat we willen is 'life itself'. Wij zetten 'werkelijkheid' en 'ik' tussen aanhalingstekens en we proberen, al zoekende naar nieuwe literaire technieken, om deze verwoestende gedachten zo ongeschonden mogelijk over te brengen.

Wij hebben, na Freud en Lacan, weinig vertrouwen in onze gevoelens, en we wantrouwen het denken en alles wat het heeft bedacht, waaronder ons-'zelf'.

Cogito ergo sum, stelde Descartes. - Ik denk dus ik ben.

Wij verbeelden het tegendeel van een groot vertrouwen in het denken. Het enige wat we niet zelf bedacht hebben, of lijken te hebben, wordt ingezet in de strijd. Milan Kundera, en tot op zekere hoogte ook Philip Roth, poneren de erotiek als instrument om de wereld te verkennen.

Coito ergo sum. -Ik paar, dus ik ben.

'Door u tot God', - Om met Reve te spreken.[*]

Eindnoten:

1. Milan Kundera, *L'art du roman*, Galimard, Parijs 1986. Vertaling: *De kunst van de roman*, Ambo, Baarn 1987. De uitspraken van Philip Roth worden geciteerd in de vertaling van Rob van der Veer (Amsterdam 1988).
2. Virginia Woolf, 'Modern fiction', in: *Collected Essays*, Vol. II, The Hogarth Press, Londen 1966.
3. Quentin Bell, *Virginia Woolf, a biography*, The Hogarth Press, Londen 1972-1973, 2 dl. Enkele interpretaties uit deze biografie worden door Quentin Bell nog op een aardige manier aangescherpt in zijn 'Introduction by Quentin Bell', opgenomen in: *Virginia Woolf, The diary of Virginia Woolf, Vol I: 1915-1919* (ed. Anne Olivier Bell), The Hogarth Press, Londen 1977, p. xiii-xxviii.
4. Ofschoon in verband met Virginia Woolf vaak wordt gesproken over haar onvermogen om te rouwen en zeker van *To the lighthouse* (The Hogarth Press, Londen 1927) over het algemeen wordt aangenomen dat Virginia Woolf al-dus vorm heeft willen geven aan het verdriet van haar beide ouders, zou in dit verband kunnen worden opgemerkt dat in de ontwikkeling van het verhaal weliswaar een belangrijke plaats is toegekend aan de dood van de moeder, maar dat niet wordt gealludeerd op die van de vader. Haar moeder overleed in 1895, haar vader in 1904. In 1906 overleed haar lievelingsbroer Thoby en ook aan hem heeft ze een roman gewijd, *Jacob's room.*
5. Virginia Woolf, *A room of one's own*, The Hogarth Press, Londen 1929.
6. In een artikel in de Groene Amsterdammer van 21-9-1988 ga ik uitvoeriger in op dit punt en op de interpretatie van Quentin Bell ('Een bedorven leven', p. 12-13); zie ook noot 3.
7. Quentin Bell 1977: xxii.
8. Virginia Woolf, 'Mr. Bennett and Mrs. Brown', in: *Collected Essays, Vol. I*, The Hogarth Press, Londen 1966, p. 319-338. Hierna volgen parafrases van delen van de tekst, waarbij is gepoogd zo dicht mogelijk bij de oorspronkelijke versie te blijven.
9. Het is de vraag of hier niet ook 'jalousie de métier' een rol heeft gespeeld. Zij was over het algemeen zeer karig met haar lof waar het haar tijdgenoten betrof. Zo reageerde zij bijzonder

zuinig op Bloomsbury-biograaf en vriend Lytton Strachey, toen diens *Eminant Victorians* uit 1918 alom onder lof werd bedolven. Zie: Leon Edel, *Bloomsbury. A house of lions*, The Hogarth Press, Londen 1979, p. 219-232.

10. Niet alleen James Joyce, maar ook T.S Eliot, die in beide manifesten slechts zijdelings wordt genoemd, moet in deze periode van groot belang zijn geweest. Diens *The Love Song of J. Alfred Prufrock* verscheen in 1915, *The Waste Land* in 1922. Zijn 'Tradition and the individuel talent', vermoedelijk het meest invloedrijke manifest in de Engelse letteren van deze eeuw, verscheen in 1919.
11. Philip Roth 1987:263; zie noot 1.

* Deze tekst werd als SLAA-lezing uitgesproken in de Balie te Amsterdam op 25 sept. 1988, in het kader van het Bloomsbury-project. De noten werden later toegevoegd.

Dirk Kroon

De dichter en de stad*

Van oudsher hebben mensen hun heil en heul gezocht in een stad. Was het leven op het platteland nooit van gevaren ontbloot, binnen de stadsmuren was bescherming te vinden. Naarmate de veiligheid toenam, kon ook het groepsbesef sterker worden en werden stedelingen al gauw de trotse inwoners van een stad waarvan zij de naam graag in het vaandal voerden en waarvoor zij de fiere daden zouden verrichten die in kronieken en heldendichten beschreven staan.

Wie de drie bronnen van onze beschaving beziet, merkt meteen op hoe de Grieken de stadstaat eeuwenlang hebben ervaren als ‘de natuurlijke en juiste eenheid voor de menselijke samenleving’[1]. Plato en Aristoteles gingen nog steeds man dit gevoelen uit. En als Troje wordt belegerd, treffen de Grieken aldaar in zeker niet mindere mate een hechte stadsgemeenschap. Hoezeer de Trojanen aan hun stad hechtten, lezen we bij de geschiedschrijver Livius. In het eerste boek over het ontstaan van Rome beschrijft hij hoe twee verschillende plekken in Italië beide worden genoemd naar de stad, waaruit Aeneas en Antenor zijn verdreven: ‘Daarna is Antenor (...) aangeland bij de diepste inham van de Adriatische Zee. (...) Inderdaad wordt de plaats waar zij het eerst voet aan wal zetten, Troje genoemd en men spreekt daar dan ook van de Trojaanse streek(...). Aeneas (...) kwam eerst in Macedonië, daarna voerde zijn weg hem, op zoek naar een woonplaats, naar Sicilië en vandaar zette hij koers naar het Laurentische land. Ook die plaats heet Troje.’[2] Opmerkelijk in dit verband is de zin die Livius hierop laat volgen: ‘De Trojanen ontscheepten er zich en omdat hun na hun schier eindeloze zwerftocht niets was overgebleven dan hun wapens en schepen, gingen zij op roof uit op de akkers.’ Het laat zien hoe kwetsbaar de bewerkers van akkers waren. De titel waaronder Livius' Romeinse geschiedschrijving verscheen, *Historia ab urbe condita*, tekent het belang dat werd gehecht aan (de stichting van) de stad. Terzijde merk ik hierbij op dat het antieke Rome ook niet te verwaarlozen was met een inwonertal van meer dan een miljoen. De derde - en zeker niet minste - bron van onze cultuur, jodendom en christendom, geeft reeds middels de betekenis van het Hebreeuwse woord *makoom* - terug te vinden in *Mokum* - dat de stad een rustplaats is.[3] In de stad kon de mens tot rust komen. En zelfs de uiteindelijke bestemming van de mens in het hiernamaals, waar hij voorgoed een rustplaats zal vinden, wordt voorgesteld als een stad. Volgens *De openbaring van Johannes* zal het leven na het leven op aarde zich afspelen in het hemelse Jeruzalem. In die heilige stad ligt de menselijke toekomst en voleinding, want daar zal hij samenzijn met God.[4] Aldus leveren deze bronnen de stad als symbool van aardse en hemelse geborgenheid. Laten we zien hoe Nederlandstalige dichters met dit symbool omgingen.

De eerste regel uit de Nederlandstalige literatuur - een penneproef, ongeveer 9 eeuwen geleden neergeschreven -, behelst een essentieel verlangen:

> hebban olla vogala nestas begunnan
> hinase hic ende thu

De vogels delen alle een onderkomen, alleen de ik en jij moeten die missen. Dit verlangen naar een met de ander gedeelde rustplaats is tot op de dag van vandaag

levend gebleven. En wie een onderkomen zoekt, wil liefst een *veilig* onderkomen. De middeleeuwer vond doorgaans bescherming in de nabijheid of binnen de muren van een burcht, mensen uit volgende eeuwen zochten veiligheid steeds vaker in een stad. In de geschiedenis van de Nederlanden is het idee van de stadstaat als eenheid verre van vreemd; men denke alleen maar eens aan de ontwikkelingen in de Bourgondische tijd, toen de steden machtscentra werden.

Mede doordat het culturele leven zich hoofdzakelijk afspeelde binnen de beschermende muren van burcht, slot en stad, hebben de dichters de stad ervaren als een weldadig onderkomen. De dichter die zich buiten de stad ophield, bleef immers uitzondering. Zo kon het gebeuren dat de burgerij in koetsjes naar het platteland trok om te aanschouwen hoe de dichter Hubert Korneliszoon Poot op het land van zijn vader arbeidde. Aldus zou

de stad tot in de twintigste eeuw fungeren als symbool voor geborgenheid, en, door de invloed van het christendom, zelfs voor ultieme geborgenheid. Met het wegvallen van deze religieuze, metafysische dimensie, kon ook de symbolische kracht van het begrip stad worden aangetast. Dit gebeurde na Nietzsche en twee wereldoorlogen. Nietzsche lanceerde de zogeheten ‘God-is-dood’-theorie en de ervaringen van de twintigste eeuw waren zodanig, dat deze theorie steeds meer aanhang kon vinden. Het beeld van de westerse mens in onze eeuw, is dat van een eenzame, een dwalende in de woestijn. En de woestijn is bij uitstek het kenbeeld van onherbergzaamheid, van ongeborgenheid. Marsman beschreef dit in *Tempel en kruis* (in 1939 voltooid) middels de volgende strofe:

illustratie: Johan Kuipers

> ik sta alleen, geen God of maatschappij
> die mijn bestaan betrekt in een bezield verband,
> geen horizon of zee, geen poovre korrel zand
> in 't naamloos wel en wee der brandende woestijn.[5.]

De politieke omstandigheden en het wereldgebeuren in het Westen hebben een grote rol gespeeld bij de ontwikkeling van het gevoel van ongeborgenheid. Militaire machten ondermijnden het idee van een beschermende omgeving. We zien dit heel duidelijk bij Paul van Ostaijen, overgangsfiguur naar de nieuwe tijd, dichter van de stad als geen ander. Geheel in de lijn van *De openbaring van Johannes*, waar de hemelse stad wordt waargenomen, ‘getooid als een bruid, die voor haar man versierd is’[6.], ziet Van Ostaijen de stad aanvankelijk als een geliefde met wie hij zich wilde verenigen. Maar nadat in 1914 zijn stad, Antwerpen, door de Duitsers is bezet, schrijft hij de bundel *Bezette stad* waaruit alle mystiek is verdwenen. Het leven dat hij zo intens kon uitbeelden is uit stad en mens verdwenen, de stad is een stad van rouw geworden. In die sfeer is de mens niet meer in staat bijv. Christus te zien als de glorierijke zoon van God. Van Ostaijen schrijft: ‘Wij kunnen slechts zien een God gelijk een Harlekijn / onze tijd is zo zat van leed en van pijn’, en even verderop:

> Ik heb U gezien in een stinkende slop
> Gij waart met Landsturmman samen

Gij stond onder de opgeëiste werklozen
naar Duitsland gingen lange treinen van
havelozen

Boven op de dijk houdt Gij mee de wacht
met kille hoeren in de regenende nacht

Nu zijt Gij moe en afgetobd
de triestigheid in U weer volgepropt

De regen druipt van Uw vuile kletsnatte
hennepbaarden

over de stad

Droppelt samen met de regen over
alle drek van de stad Uw schokkend ritme
mee

Ontreddering dus. Ondanks het geloof. Het bolwerk van de menselijke samenleving is gehavend. Van Ostaijen besluit:

tans
enkel rameien hoor
goed rameien is het enige bouwen
het lapwerk slopen

Met deze woorden gaf hij aan wat de noordnederlandse Vijftigers een kwart eeuw later

zouden doen, nadat zij tussen het puin en de ruines van de Tweede Wereldoorlog hadden gestaan. Lucebert zou in die situatie zeggen: ‘ik bouw nauwgezet en wanhopig’. Doordat Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog neutraal bleef waren ontzetting en bezetting niet actueel. Dit wil niet zeggen dat de dichters niet betrokken waren bij de veranderingen die in denk- en ervaringswereld plaatshadden. De voortgang van de techniek, het verschijnen van industrie en gedepriveerd proletariaat bevestigden voor velen het opdoemende beeld van een woestenij. Nergens, op het land noch in de stad, was een goed onderkomen te vinden. Slauerhoff schrijft het in zijn gedicht ‘Woninglooze’ (1934):

> Alleen in mijn gedichten kan ik wonen.
> Zoolang ik weet dat ik in wildernis,
> In steppen, stad en woud dat onderkomen
> Kan vinden, deert mij geen bekommernis.[8.]
> (...)

En Slauerhoff kwam als scheepsarts op heel wat plekken op aarde. Voor wie in Nederland bleef was zelfs geen romantische vlucht naar de natuur mogelijk. J.C. Bloem heeft dit heel goed doen beseffen, toen hij het beroemd geworden gedicht ‘De Dapperstraat’ schreef:

> Natuur is voor tevredenen of legen.
> En dan: wat is natuur nog in dit land?
> Een stukje bos, ter grootte van een krant,
> Een heuvel met wat villaatjes ertegen.
>
> Geef mij de grauwe, stedelijke wegen,
> De'in kaden vastgeklonken waterkant,
> De wolken, nooit zo schoon dan als ze,
> omrand
> Door zolderramen, langs de lucht bewegen.
>
> Alles is veel voor wie niet veel verwacht.
> Het leven houdt zijn wonderen verborgen
> Tot het ze, opeens, toont in hun hogen staat.
>
> Dit heb ik bij mijzelven overdacht,
> Verregend, op een miezerigen morgen,
> Domweg gelukkig, in de Dapperstraat.[9.]

Gezien de paradox van de laatste regel, is de dichter gelukkig *ondanks* de stad.

Een van degenen die het veranderde twintigste-eeuwse levensgevoel het beste hebben verwoord, is Martinus Nijhoff. In zijn lyrisch-epische gedichten *Awater* en *Het uur u* - beide uit de jaren dertig - beschrijft hij een man in een stad. En tweemaal is de man een vreemde, iemand door wiens verschijning alles in een bezield verband komt te staan.[10.] De dichter/ik identificeert zich in *Awater* met de vreemdeling en ziet in hem een reisgenoot, met wie hij stad en sleur achter zich zou kunnen laten. We lezen:

> Ik zie dat hij naar een gezelschap kijkt
> van poppen die met plaids en verrekijkers
> legeren aan de oever van de Nijl

gelijk uit pyramide en palmboom blijkt.
O Awater, ik weet waarvan gij peinst,
iets verder, bij de plaat der scheepvaartlijn
waarop een Bedouïn in de woestijn
een schip begroet dat over zee verschijnt,
en, weer iets verder, bij het bankpaleis
waar 'vreemd geld' genoteerd staat in de
lijst.[11.]

Maar de techniek reguleert zelfs de gedroomde vlucht uit de stad. Het gedicht eindigt met de vaststelling dat de trein, de locomotief 'vertrekt op het voorgeschreven uur.'

In *Het uur u* wordt het leven in een straat bedreigd door de vreemdeling. Bij zijn verschijnen blijken de mensen ontzield te zijn. Zijn wandeling door de straat wekt dan ook angst.[12.] Angst waarvoor Nijhoff dít beeld vond:

Het is een groot woord: paniek,
maar het tekent de stille schrik
die op dit ogenblik
de ledige straat beving.
Een traag wolkje, als een eilandje in
in de heldere hemel ontplooid,
beduidde het nu of nooit
ophanden zijnd offensief.
Al wie zijn kijker ophief
zag op de zee van azuur
een slagschip, klaar voor vuur.[13.]

Het is niet zomaar een metafoor. Hoe wezenlijk het schrikbeeld is van het gevaar dat uit de lucht komt vallen, bleek mede toen Nijhoff later in een essayistische bijdrage opmerkte: 'Een stedeling kijkt sedert de oorlog ten hemel.'[14.] Het typeert heel precies de werkelijkheidservaring van de stadsmens, midden

twintigste eeuw. De dreiging van vliegtuigen heeft de geborgenheid aangetast. Gerrit Achterberg zou het in dichtregels neerschrijven. In ‘Luchtaanval’ (uit de in 1946 verschenen bundel *Sphinx*) roept hij het beeld op van vliegtuigen die ten strijde trekken. De ‘ik’ denkt aan degenen die deze ‘formaties luchtstrijdkrachten’ zien overkomen:

> En naar de steden gaan mijn gedachten,
> waar ze in duikvlucht zichtbaar zijn:
> monsterlijk binnen de spalkpupillen
> van mensen die niet meer kunnen gillen.[15.]

Dit aangrijpend schrikbeeld van de bedreigde mens in de stad toont goed hoezeer de menselijke omgeving is aangetast. Oorlogen laten diepere wonden na dan de zichtbare en de vernietiging is definitiever dan de daadwerkelijke.

illustratie: Fred Geven

De naoorlogse dichters die opgroeiden tijdens de Tweede Wereldoorlog verwoorden telkens weer dat geborgenheid onmogelijk is. Zij staan letterlijk en figuurlijk te midden van het puin dat door bombardementen werd aangericht. Misschien juist doordat de stad voor hen een bijna natuurlijke omgeving was, beseffen zij dat zij tussen ruïnes leven. Behalve bovengenoemd citaat lezen we bij Lucebert regels als: ‘oh hoe prachtig rustig groeien ruïnes / onder rood de blote lucht bespattende vliegmachines’[16.]. Anders gezegd: de stad is doortrokken van dood. Zo formuleert ook Gerrit Kouwenaar het in zijn eerste bundel *Achter een woord* (1953):

in de straten

> In de straten der stad schuilen regen en mensen
> misschien is het zomer late zomer haast najaar
> ik denk dat er bladeren zijn als vertrapte handen
> jongens rapen bedroefd en zinloos kastanjes
>
> de avond komt langzaam op kogellagers
> meisjes laten zich bevend in portieken betasten
> mannen zitten dampend in cafetaria's
> vrouwen lopen zacht fluitend de parken door
>
> aan de glazen puien van krantenpaleizen
> lezende vingers langs de lippen der dodenlijsten
> staand op elkanders voeten peilend elkanders ogen

hij is gesneuveld in een bioscoopjournaal
ik denk ik ben gesneuveld ik ga huiswaarts
niemand ziet mij ik roep luid maar geen stem
ik stamp met mijn hakken roep de klok aan
mijn tabak is gestolen ik ben gesneuveld.[17.]

Voor later gekomenen biedt de stad evenmin een onderkomen. Oorlog en massaficering werpen het individu terug op zichzelf en de meest nabije ander. Een titel als van Ellen Warmonds bundel *Warmte, een woonplaats* (1961) lijkt bijna symptomatisch.

Als nog weer lateren - ik denk met name aan de Gard-Sivik-groep - elke symboliek aan de kant zetten en uitsluitend schrijven en leven bij de gratie van een toevallige anekdote, dan zegt dit méér dan dat een realistische stroming een romantische stroming opvolgde. De dingen zelf zijn ontzield geraakt. Bezield verband is afwezig. De mens staat bij wijze van spreken alleen op een asfaltweg, in neonlicht. Huidige dichters blijken nog altijd in die sfeer te verwijlen zodra zij de *scene* zoeken.

Dat stilstand achteruitgang is, hebben dichters altijd van nature geweten. Zij zoeken elders

een uitweg en onderkomen. Velen verlaten de stad. Rutger Kopland verkeert graag *Onder het vee*, Jacques Hamelink zoekt het soms *Windwaarts, wortelher*, Judith Herzberg is te vinden bij *Strijklicht* en *Beemdgras*. Iemand als Hans van de Waarsenburg die onder meer middels zijn bundel *Stadtekens* de actuele realiteit van de stad had verkend, zoekt het de laatste jaren poëtisch aan zee. Het zijn slechts enkele voorbeelden.

Betekent de stad dan voor niemand meer iets? Dat is de vráág. Dichters voor wie bij het begrip stad opnieuw een religieuze connotatie een rol speelt, voelen zich er poëtisch soms thuis. Maar ook anderen zoeken wederom die aloude rustplaats. In 1988 bij voorbeeld verscheen de bundel *Zout* van Martin Veltman. Het frappante ervan is gelegen in het feit dat de hoofdpersoon na 'een winter aan zee' de kust juist ontvlucht en zijn heil en heul zoekt in de stad. Over die terugkomst schrijft Martin Veltman o.a.:

> Winkeliers gooiden deuren
> en luiken open. Zacht
> blonk het fruit en de geuren
> van brood en espresso
> dreven door de buurt. Kracht
> om de dag te beginnen,
> vond ik die hier? Was zo
> levens eenvoud te winnen?

Even later:

> De boekwinkel bracht dagen
> van weemoed naar mij terug:
> hoe de jongen het waagde
> poëzie te verstaan,
> en danste op de brug.
> En hoe hij had gelezen
> zo ver de woorden gaan.
> En nooit meer zou genezen.[18.]

Samengevat: eenvoud en verrukking zijn mogelijk in de stad te hervinden. In elk geval: de stad als centrum van cultuur. Een vertrouwd beeld. Het geheugen van de dichter reikt eeuwen her. Zodra de hedendaagse dichter beseft in welke traditie hij staat, zodra hij zoekt naar wat hij via de taal krijgt overgeleverd, kan hij een werkelijkheid scheppen waarmee te leven valt. Hij bouwt zich een onderkomen, hij is een nest begonnen waarin de ander past. Die daad die poëzie is naar het Griekse woord poèsis, dient hij mijns inziens te stellen.

Een generatie als de mijne, geboren na 1945, heeft het minder moeilijk dan een vorige. Er komen geen vijandige vliegtuigen over en de stad is herbouwd, zo goed en zo kwaad als het hier en daar kon. Nu dit het geval is, en men zich er bovendien van bewust is, dat het hart uit de stad werd gerukt, bestaat de mogelijkheid alle puin van gisteren te zien als het materiaal voor morgen. Wie zich een beeld van dat puin heet gevormd, bezit de mogelijkheid iets te delen. Saamhorigheid en geborgenheid liggen in het verschiet. Iets dergelijks moet ik hebben ervaren toen ik het gedicht

‘Zadkine’ schreef over diens beeld van Rotterdam, waar op de plaats van het hart een leegte is:

Zadkine

Een man ziet een stad
die in puin ligt
en richt zich weer op.

Hij kiest het metaal
dat de spierspanning
goed zal verraden,

vormt zich een lichaam.
Verwrongen - zoals een
straatvechter het achterlaat.

Maar het staat op een sokkel
in het hart van een stad,
niet meer in puin.

Een stad ziet een man
de handen ten hemel
en richt zich weer op.[19.]

De bouw en ontwikkeling van het culturele gezicht van een stad als Rotterdam zie ik als een hoopvol gegeven. Kunst wil het best opnemen tegen agressie. Vrijheid kan angst verslaan. Het unieke moet zich meten met een massaprodukt. Bij een actief cultuurbeleid en -beleven is er kans op overleving in de stad. Kans ook op overleving van de stad. Ik ben er zeker van dat de oriëntatiepunten die de laatste jaren hier vooral door architecten en beeldende kunstenaars zijn geleverd, nu al voor een grotere gemeenzaamheid zorgen. Wie weet wordt de stad weer een woonplaats, waarvan symbolische kracht kan uitgaan.[7.]

Eindnoten:

* Aangepaste tekst van een causerie, gehouden voor het Goethe-Institut te Rotterdam op 10 november 1988, in opdracht van de Rotterdamse Kunststichting.

1. C.M. Bowra, *De Griekse cultuur* (Bewerking dr J.G.B. Eykman), J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1960.
2. Livius, *Het ontstaan van Rome* (Vertaling F.H. van Katwijk-Knapp), Fibula-Van Dishoeck, Bussum, (1973).
3. Willem M. Visser wees mij op deze betekenis.
4. Vgl. *De openbaring van Johannes* 21.
5. H. Marsman, *Verzamelde gedichten*, Querido, Amsterdam, 1963, 10e druk.
6. Zie noot 4.
8. J. Slauerhoff, *Verzamelde gedichten I* (ed. K. Lekkerkerker), Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage/Rotterdam, 1963, 7e druk.
9. J.C. Bloem, *Verzamelde gedichten* (ed. A.L. Sötemann, H.T.M. van Vliet), Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1981, 8e, opnieuw herziene druk.
10. Alle interpretaties (tot 1981) van dit gedicht vindt men in: Dirk Kroon, *Nooit zag ik Awater zo van nabij; teksten omtrent* Awater *van Martinus Nijhoff*, BZZTôH, 's-Gravenhage, 1981.
7. Paul van Ostaijen, *Verzameld werk; Poëzie II* (ed. Gerrit Borgers), Bert Bakker, Amsterdam, 1979.

11. Martinus Nijhoff, *Verzameld werk 1; Gedichten* (ed. Gerrit Kamphuis), Bert Bakker, Amsterdam, 1982, 2e druk.
12. Alle interpretaties (tot 1986) van dit gedicht vindt men in: Dirk Kroon, *Dit meldt het uur u; teksten omtrent* Het uur u *van Martinus Nijhoff*, BZZTôH, 's-Gravenhage, 1986.
13. Zie noot 11.
14. Martinus Nijhoff, *Verzameld werk 2; Kritisch en verhalend proza* (ed. Gerrit Kamphuis), Bert Bakker, Amsterdam, 1982, 2e druk.
15. Gerrit Achterberg, *Verzamelde gedichten*, Querido, Amsterdam, 1963. Zie voor de bijzondere positie die Achterberg t.a.v. ons onderwerp inneemt: Dirk Kroon, 'De stad van Achterberg', in Achterbergkroniek nr. 14 (maart 1989).
16. Lucebert, *Gedichten 1948-1963* (ed. Simon Vinkenoog), De Bezige Bij, Amsterdam, 1965.
17. Gerrit Kouwenaar, *Gedichten 1948-1978*, Querido, Amsterdam, 1982.
18. Martin Veltman, *Zout*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1988.
19. Dirk Kroon, *Geruchten*, BZZTôH, 's-Gravenhage, 1986.

Ingrid Baal
De poëtische stemmen van Emily Dickinson

Hoewel ervaring mij heeft geleerd, dat bezoeken aan beroemde woon- en geboortehuizen meestal op een teleurstelling uitdraaien, bekruipt mij toch het bekende gevoel van ‘verwachting’ als ik de trappen van het Emily-Dickinsonhuis in Amherst, Massachusetts, oploop.

Verschillende beschrijvingen had ik in de loop der tijd van *The Homestead* gelezen, waar Dickinson vanaf haar vierentwintigste tot haar dood in 1886 heeft gewoond. Op ansichtkaarten en foto's, onder andere in de recente, lijvige Dickinson-studie van Cynthia Griffin Wolff, had ik afbeeldingen gezien van het statige, Victoriaanse herenhuis aan Main Street 280.

Op weg naar Amherst, alsof het toeval ermee speelt, las ik in de dichtbundel *American Scenes and Other Poems* (1969) van de Engelsman Charles Tomlinson het gedicht ‘Brieven uit Amherst’:

> (...) Ze hadden
> Zo'n eigenaardig handschrift, het leek
> Of de schrijfster het schrift geleerd had door studie
> Van de vermaarde fossiele vogelsporen
> In het museum van dat universiteitsstadje. Er was,
> Op gedachtenstrepen na, weinig interpunctie: ‘Mijn metgezel
> Is een hond’, vertelden ze, ‘Die zijn beter
> Dan mensen, omdat ze weten maar niet zeggen.’
> En in hetzelfde vogelachtige schrift: ‘U vindt
> Mijn versgang “krampachtig”. Ik verkeer in gevaar, meneer.
> U denkt dat ik onbeheerst ben. Ik heb geen tribunaal.’
> Over mensen: ‘Ze praten hardop over heilige zaken
> En hinderen mijn hond. Ik laat hen
> Een geluidloos geluid horen in de boomgaard. Ik werk
> In mijn cel waar ik gasten
> Voor mezelf schep.’ (...)

Als de gids mij om tien uur 's morgens, volgens afspraak, binnenlaat, hoor ik het prozaïsche geluid van een stofzuiger en een blaffende hond. Het gevoel van verwachting verdwijnt onmiddellijk, wat ik als eerste teken van teleurstelling herken. Wanneer ik een tamelijk donkere kamer en suite binnenloop, valt mijn oog allereerst op een Wilkinson and Sons-piano, die voor het raam aan de achterzijde staat. Het is niet hetzelfde instrument waarop Emily Dickinson en haar zus Lavinia hebben gespeeld, zegt de gids. In de voorkamer staan op drie boekenplanken een aantal publikaties van en over Emily Dickinson, aangevuld met werk dat niets met haar te maken heeft.

De gids vertelt de geschiedenis van het huis - te beginnen bij Emily's grootvader - die al zo uitgebreid beschreven is in de grote Dickinson-biografie van Richard B. Sewall. Ze toont me daarbij foto's die ik al eerder heb gezien. Voor wij even later de trap oplopen, zie ik door een openstaande deur moderne buisstoelen op een tapijt staan. Als ik op de eerste verdieping tegenover Emily Dickinsons kamer in een andere ruimte tot mijn verbazing een groot televisietoestel zie, deelt de gids mee dat alleen de kamer die we zojuist hebben verlaten en de werk-slaapkamer van Emily Dickinson

voor publiek toegankelijk zijn. De rest van het huis wordt door medewerkers van Amherst College bewoond, dat tevens eigenaar van het Dickinsonhuis is.

Ik koester nu geen enkele illusie meer en zoek niet langer naar sporen van haar poëzie in het huis.

De deur naar de kamer van de dichteres staat open. De witte katoenen jurk staat in een glazen vitrine, als in een historische modemuseum, op een paspop zonder hoofd en armen. Ik zie de witte gehaakte sprei op het mahoniehouten bed, waarover ik tot vervelens toe had gelezen. De rieten matten op de vloer, de ijzeren kachel, de chaise longue oftewel *fainting chair*, de houten, lage wieg waarin Emily Dickinson heeft gelegen, de portretten van haar vader en vrienden ingelijst aan de muur met de zachtgroene behang... Het kleine

werktafeltje dat niet het originele is zoals vrijwel geen enkel meubelstuk in de kamer, staat tussen twee ramen aan de voorzijde. Ik denk aan Emily Dickinsons gebaar in de lucht als van een sleutel die in een slot wordt omgedraaid terwijl ze tegen haar nicht zegt: ‘It's just a turn - and freedom, Matty!’ (Wolff, p. 169)

Het Emily-Dickinsonhuis in 1814, litho John Bachelder

Het merendeel van de gedichten is in deze kamer geschreven, en hier vond Lavinia Dickinson in 1887, na de dood van de dichteres, de 1775 gedichten en fragmenten in een doos op een kast. Het was bekend dat ze schreef, alleen niet dat zij zoveel had geproduceerd. Net zoals de schilderes Paula Modersohn Becker haar beste vrienden verbijsterde toen ze na haar dood in 1907 in haar atelier een rijkdom aan werk aantroffen dat hen volstrekt onbekend was.

Van de 1775 gedichten heeft Emily Dickinson er tijdens haar leven maar elf gepubliceerd. Haar houding was, zelfs toen er later (onder andere door de schrijfster Helen Hunt Jackson) druk op haar werd uitgeoefend, afwijzend. Ook heeft ze haar werk niet, wat in haar tijd heel gebruikelijk was, op eigen kosten laten drukken. Walt Whitman deed dat in 1855 met *Leaves of Grass*. Hij stuurde verschillende exemplaren naar bekende literatoren ‘ter beoordeling’, onder andere naar Ralph Waldo Emerson. We weten niet of Emily Dickinson deze mogelijkheid ooit heeft overwogen. Wel heeft haar vader, Edward Dickinson, zijn zoon Austin gestimuleerd zijn brieven te laten drukken om ze in de huisbibliotheek te kunnen plaatsen.

Zoals Baudelaire de situatie van de literator eens met die van een hoer heeft vergeleken, zei Emily Dickinson, dat ze zich nog liever publiekelijk uitkleedde dan haar verzen aan de wereld te geven. En zoals Baudelaire in zijn lange gedicht ‘Au lecteur’ de dichter de plaats toebedeelde van iemand die zijn werk tegen contante betaling aanbiedt, schreef Emily Dickinson in 1863 haar beroemde gedicht, dat als volgt begint:

> Publication - is the Auction
> Of the Mind of Man -
> Poverty - be justifying
> For so foul a thing
> (...) (nr. 709)

In andere gedichten verwerpt ze de roem die het publiceren van gedichten tot gevolg kan hebben. Bij voorbeeld:

> Fame of Myself, to justify,
> All other Plaudit be
> Superfluous - An Incense
> Beyond Necessity -
> (...) (nr. 713)

Is deze houding verwonderlijk? Ik denk het niet.

Anoniem publiceerde ze zes gedichten, tussen 1858 en 1866, in de Springfield Daily Republican, een belangrijke krant waarvan haar goede vriend Samuel Bowles eigenaar en redacteur was: 'Valentine' (nr. 3), 'Nobody knows this little Rose' (nr. 35), 'I taste a liquor never brewed' (nr. 214), 'Safe in their Alabaster Chambers' (nr. 216), 'Blazing in Gold and quenching in Purple' (nr. 228) en 'A narrow Fellow in the Grass' (nr. 986).

Het was niet ongewoon dat er in deze krant poëzie werd gepubliceerd, ook niet dat er gedichten van vrouwen in verschenen. Het was over het algemeen werk van conventionele, populaire dichteressen, zoals bij voorbeeld Sarah Willis Panton en Colette Loomis. Zij schreven 'sensitieve verzen' die het algemene negentiende-eeuwse beeld bevestigden van de vrouw die in directe, en vooral constante relatie stond tot haar emoties. Deze gedichten weerspiegelden de heersende literaire maatstaven waarmee poëzie werd beoordeeld. De gerenommeerde Springfield Daily Republican nam op 28 november 1868 een artikel op dat veelbelovend begint maar bedroevend eindigt: 'Het enige verontrustende is, dat teveel ontvankelijke vrouwen meteen zullen denken dat ze geboren kunstenaars zijn en zich alleen maar hoeven te ontwikkelen, en zich daarom misschien buiten het domein zullen plaatsen van het huiselijke leven en de gemeenschap die ze van nature nodig hebben om hun misplaatste pogingen te kunnen koesteren. Maar de verstandige vrouwen met smaak zullen de dwaze overtuigen, en het zal even erg zijn om het land overstroomd te zien met zogenaamde kunstenaressen als met dwalende dichteressen, die de laatste tijd zo talrijk zijn.' (Wolff, p. 245)

Niet bepaald een literair klimaat waarin de intellectuele en hoogst sensitieve Emily Dickinson zich thuis heeft kunnen voelen. Toch heeft ze behoefte aan professionele beoordeling. Op 15 april 1862 schreef zij aan de publicist en voorvechter van vrouwenemancipatie Thomas Wentworth Higgingson, met wie zij haar hele leven een correspondentie zou onderhouden, met de vraag: 'Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive? The Mind is so near itself - it cannot see, distinctly - and I have none to ask -' (Wolff, p. 255) De brief die Higginson aan Emily Dickinson schreef en die een oordeel bevatte over haar werk, dateert van juni 1862 en wordt in het gedicht van Charles Tomlinson op de hak genomen door de dichteres.

Higginson, ongetwijfeld een begaafde en intelligente man, vindt haar gedichten vreemd en moeilijk en hij herkent het geniale van haar poëzie niet. En als hij de verzen aan een 'kenner' laat lezen, zegt deze dat de gedichten cryptisch, grammaticaal incorrect en onmuzikaal zijn, en bovendien acht hij het rijm onregelmatig.

Met andere woorden, Emily Dickinson was haar tijd ver vooruit. Als je met bovenstaande gegevens rekening houdt, zijn het eerder literaire dan andere (persoonlijke) redenen geweest die haar hebben doen besluiten van publikatie af te zien.

Emily Dickinson, 1847-1848

Emily Dickinson liet de poëzie uit het verkrampte keurslijf van ritmen en rijmen breken, en ook uit het harnas van het negentiende-eeuwse denken dat een benauwde behoudzucht weerspiegelde op verschillende gebieden, onder andere godsdienst en seksua-

liteit. Bepaalde gedichten van Emily Dickinson zouden zeker in de zeer religieuze gemeenschap van Amherst, New England, als provocatief en blasfemisch in ‘de ban’ zijn gedaan. Haar hele leven heeft Dickinson niet zozeer met ‘religie’ dan wel met ‘godsdienst’ (het instituut) geworsteld. Haar tijdgenoten Emerson, Melville en Hawthorne spraken niet over God maar over een transcendente kracht; zij keerden zich echter ook van de officiële Godsbeleving af.

De opvatting van God als liefde en barmhartigheid heeft zij al vroog aangevallen en verworpen. Ze gaat niet meer naar de kerk en aan Higginson schrijft ze: ‘Zij (de familie -IB) roepen elke ochtend een “verduistering” aan die ze vader noemen.’ (Wolff, p. 148) Emily Dickinson discussieert met een God die niet luistert, niet spreekt, afwezig lijkt, maar die toch zijn wil aan de wereld oplegt.

Blijkbaar moet aards geluk bestraft worden omdat het met het hemelse geluk concurreert, is de conclusie van gedicht 1601. De wereld als een tranendal. In dit gedicht is ze sarcastisch als ze God slechts om een gunst vraagt, namelijk dat de mens wordt vergeven voor een misdaad, die hem onbekend is maar die hem wel in de schoenen wordt geschoven:

> Of God we ask one favor,
> That we may be forgiven -
> For what, he is presumed to know -
> The Crime, from us, is hidden -
> Immured the whole of Life
> Within a magic Prison
> We reprimand the Happiness
> That too competes with Heaven.

In Emily Dickinsons aanklacht tegen God die het laat afweten klinkt speelse spot door wanneer zij in het gedicht ‘Dying in the night!’ (nr. 158) ironisch een stervende om licht laat vragen om de weg te kunnen vinden ‘Into the everlasting snow’. Dat licht, Jezus, komt niet, hoewel men zegt dat hij op het moment van sterven altijd aanwezig is. Waarom is hij er niet, vraagt het gedicht. Misschien weet hij het sterfhuis niet te vinden. Hij wordt toegesproken alsof het om een blinde gaat: ‘This way, Jesus, Let him pass!’ Uit dit gedicht spreekt meer vertrouwen in een vriendin, Dollie, dan in hem: ‘Death won't hurt - now Dollie's here!’

Dickinson beschuldigt God van afgunst:

> God is indeed a jealous God -
> He cannot bear to see
> That we had rather not with Him
> But with each other Play.
> (nr. 1719)

En, als ze niet bang zou zijn voor het laatste oordeel, zou ze zich allang van ‘Him - Holy Ghost - and All’ hebben afgekeerd.

Toch is er een dilemma ondanks haar spot en beschuldiging. De vraag is waar zij zich op moet richten als

> I never felt at Home - Below -
> And in the Handsome Skies
> I shall not feel at Home - I know -
> I don't like Paradise -

(nr. 413)

Het dilemma wordt in een ander gedicht (201) voorgesteld door twee zwemmers die worstelen. De ene richt zich lachend naar het land, de ander vestigt zijn hoop op God, maar wordt aan zijn lot overgelaten:

Two swimmers wrestled on the spar -
Until the morning sun -
When One - turned smiling to the land -
Oh God! The Other One!

The stray ships - passing -
Spied a face -
Upon the waters borne -
With eyes in death - still begging raised -
And hands - beseeching - thrown!
(nr. 201)

Emily Dickinson heeft zich tot haar dood vragen gesteld over God. Uit de laatste brief die zij aan haar neefjes van moeders zijde schreef, spreekt misschien de uiteindelijke houding (Wolff, p. 534):

May, 1886
Little Cousins,
Called back.
Emily.

Met haar religieuze houding staat ze (met haar collega's Emerson, Melville en Hawthorne) op de drempel van de moderne tijd, getuige haar vragen, twijfels en beschuldigingen. Maar ze verklaart God niet dood.

Ondanks dat Emily Dickinson zichzelf niet als zodanig heeft willen (of kunnen) opwerpen,

kan zij als poëtische spreekbuis van een later aangroeiende groep Godstwijfelaars worden gezien en gelezen. Maar niet alleen haar dichterlijke benadering van de godsdienst stijgt boven het persoonlijke uit, ook op het gebied van seksualiteit en het scheppen (als modern thema) verheft ze een ‘representative voice’. Ze citeert Emerson als ze schrijft ‘When I state myself, as the Representative of the Verse - it does not mean - me - but a supposed person - (Wolff, p. 141).

Het algemene lezersbeeld van Emily Dickinsons poëzie is echter nog steeds, dat deze uiterst persoonlijk is, zoals ik dat bij voorbeeld tegenkwam in *Het spinsel van de eenzaamheid* van Paul Auster. In dat boek brengt de hoofdpersoon een bezoek aan het Emily-Dickinsonhuis en maakt achteraf een notitie:

> Want als woorden een manier van bestaan zijn in de wereld, dacht hij, zou er, zelfs als er geen wereld was om te betreden, al een wereld zijn, daar in die kamer, wat betekende dat het de kamer was die aanwezig was in de gedichten, en niet het omgekeerde.

Auster citeert een boekje over Dickinson waarin de kamer als symbool van constante studie van het innerlijk leven wordt omschreven.

Deze opmerkingen bevestigen een onvolledig beeld van de dichteres en onderstrepen de mythe over Emily Dickinson, die vanaf ongeveer 1860 *The Homestead* niet meer heeft verlaten, waardoor haar poëzie voortdurend vanuit haar biografie wordt gelezen en geïnterpreteerd.

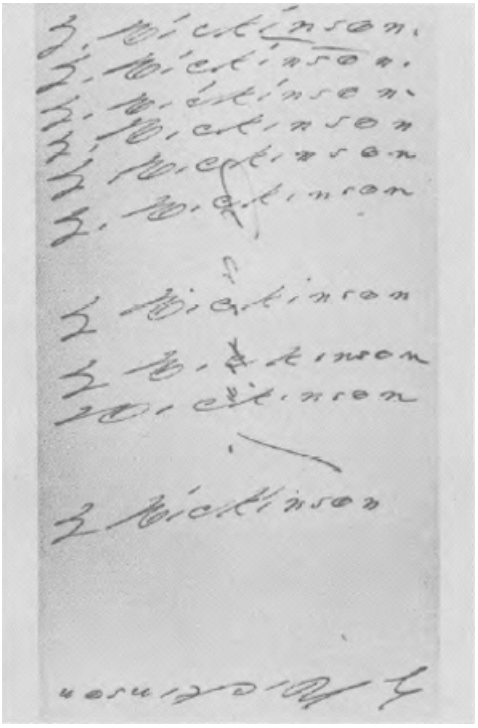
Tijdens haar leven was die mythe al hardnekkig. In haar in memoriam, dat op 18 mei 1886 in de Springfield Daily Republican verschijnt, geeft Lavinia een gekleurd beeld van haar zus: ‘Heel weinig mensen in het dorp, afgezien van de oudere inwoners, kenden miss Emily persoonlijk, hoewel de feiten van haar afzondering en haar intellectuele genialiteit bekende Amherst-tradities waren... Naarmate haar leven vorderde, trok haar gevoelige natuur zich terug van veel persoonlijk contact met de wereld en wendde zich meer en meer tot de eigen grote rijkdom van individuele bronnen voor gezelschap... Niet teleurstelling in de wereld, niet een invalide tot voor twee jaar geleden, niet uit enig gebrek aan sympathie, niet omdat ze niet geschikt was voor geestelijke arbeid of een maatschappelijke carrière - haar gaven waren zo uitzonderlijk -, maar de “fijnmazigheid” van haar ziel... was zo zeldzaam, en de gewijde rust van haar eigen thuis bewees de geschikte sfeer voor haar waarde en werk te zijn.... Voor haar was het leven rijk en straalde het God en onsterfelijkheid uit. Zonder geloofsbelijdenis en nauwelijks op de hoogte van de dogma's doorliep ze dit leven met de zachtaardigheid en eerbiedwaardigheid van heiligen, met de kordate tred van martelaarsters die zingen terwijl ze lijden.’ (Wolff, p. 535)

Natuurlijk kan men Emily Dickinsons poëzie als meesterbouwwerken lezen waarin een rijk innerlijk leven - intellectueel, sensueel, humoristisch - zichtbaar is gemaakt. Poëzie waarin Dickinson haarscherp haar eigen bewustzijn heeft onderzocht, gedichten waaruit haar angst voor en preoccupatie met de dood spreekt. Maar waarom haar biografie - haar isolement - zo op de voorgrond plaatsen, waar om haar ‘representative voice’ verdoezelen of negeren of laten ondergaan in levensfeiten? De gedichten zijn niet uitsluitend zelfverwijzend of autobiografisch. Het moderne ervan klinkt door in een poëtische stem die door de literaire en morele conventies van de negentiende eeuw breekt, of zoals Cynthia Griffin Wolff het formuleert:

> Het meeste van Dickinsons werk vooronderstelt een identiteitsmodel waarin het 'zelf' kan worden beschreven volgens de wijze waarop het haar waarnemingen van de wereld indeelt, haar doelstellingen formuleert en op oordelen uitkomt.' (Wolff, p. 227)

Haar poëzie wordt na honderd jaar nog steeds gelezen en er verschijnen regelmatig nieuwe studies: vanuit feministische oogpunt, linguïstische analyses, onderzoeken naar haar gebruik van metaforen. Haar poëzie roept zeer uiteenlopende, literair-wetenschappelijke interpretaties op. De 'representative voice' is niet verstomd.

Wat maakt haar gedichten zo modern, waarom blijven ze zo van deze tijd? Is het haar resolute houding als dichteres die haar eigen publiek wenste te kiezen, haar eigenzinnige, religieuze beleving, haar gewaagde beeldspraak over seksualiteit, ver voor Freud, haar bewuste houding ten opzichte van haar poëtische taal?



Emily Dickinsons handschrift, tussen 1875-1880

Emily Dickinson heeft veel poëzie over het dichten geschreven. Als een moderne dichteres vat ze de taal niet alleen op als vanzelfsprekend medium, maar ook als poëtisch thema.

Gedicht 1126 is een eenvoudig voorbeeld van schrijven als onderwerp om over te dichten. Dickinson personifieert de woorden:

> Shall I take thee, the Poet said
> To the propounded word?
> Be stationed with the Candidates
> Till I have finer tried -
>
> The Poet searched Philology
> And when about to ring
> For the suspended Candidate
> There came unsummoned in -
>
> That portion of the Vision
> The Word applied to fill
> Not unto nomination
> The Cherubin reveal -

De woorden verzamelen zich, dienen zich aan en voegen zich bij de andere kandidaten in de volle wachtkamer. De dichteres kiest uit haar rijke taalreservoir en weegt de woorden af, kiest de beste sollicitanten en geeft die een plaatsje in haar poëtische wereld.

In een brief aan Joseph Lyman, een vriend van haar broer Austin en haar zus Lavinia, schrijft ze over de kracht die woorden kunnen hebben:

> Vroeger, toen ik een ongezift meisje was en jij zo geleerd, Joseph, dachten we dat woorden goedkoop & zwak waren. Nu weet ik niets machtigers. Er zijn woorden waarvoor ik mijn hoed afneem als ik ze prinselijk tussen hun gelijken op de pagina zie zitten. Soms schrijf ik er een op en kijk naar zijn contouren tot hij glanst als geen andere saffier.' (Wolff, p. 65)

Het schrijven in haar leven is haar enige 'speelkameraad', schrijft ze in 1877 aan Higginson. Haar woordenschat is haar enige gezelschap.

> A word is dead
> When it is said, Some say.
> I say it just
> Begins to live
> That day.
> (nr. 1212)

Ze bezingt de ambiguïteit van de woorden, de vele betekenissen ervan die ruime uitzichten kunnen bieden, zoals ze in gedicht 657 schrijft:

> I dwell in Possibility -
> A fairer House than Prose -
> More numerous of Windows -
> Superior - for Doors -
> (...)

Het aftasten van de mogelijkheden van de taal is een houding die in Dickinsons tijd nog lang niet gemeengoed was.

Andere gedichten gaan veel indirecter over taal, scheppen en schrijven. Gedicht 520 zou zo gelezen kunnen worden: golven van inspiratie overspoelen een vrouw die met haar hond aan de vloedlijn staat:

I started Early - Took my Dog -
And visited the Sea -
The Mermaids in the Basement
Came out to look at me -

And Frigates - in the Upper Floor
Extended Hempen Hands -
Presuming Me to be a Mouse -
Aground - upon the Sands -

But no Man moved Me - Till the Tide
Went past my simple Shoe -
And past my Apron - and my Belt
And past my Bodice - too -

And made as He would eat me up -
As wholly as a Dew
Upon a Dandelion's Sleeve -
And then - I started - too

And He - He followed - close behind -
I felt His Silver Heel
Upon my Ankle - Then my Shoes
Would overflow with Pearl -

Until We met the Solid Town -
No One He seemed to know -
And bowing - with a Mighty look -
At me - The Sea withdrew -

Veel Dickinson-studies hebben zich over dit gedicht, rijk aan metaforen, gebogen. Gaat het over de dood (het niet willen sterven), over de natuur (die wreed en beangstigend is), over het onbewuste, over seksualiteit? Voor al deze lezingen valt iets te zeggen. De strofen drie, vier en vijf bij voorbeeld hebben onmiskenbaar een erotische lading: de zee, mannelijke seksualiteit, die de vrouw in bezit neemt. Ik geef de voorkeur aan een interpretatie die uitgaat van de creativiteit als thema: de Muze die komt en gaat als de getijden van de zee. De dichteres wordt aangeraakt door die Muze. Het overstroomd worden door parels (strofe vijf) heeft in zo'n lezing minder te maken met seksualiteit dan met het bezingen van creativiteit. In een ander gedicht (nr. 270) is de parel een beeld voor woorden die de dichteres, met gevaar voor eigen leven, opduikt om er een diadeem (een schitterend gedicht) van te maken. De zee zit vol parels.

Maar hoe moet ik de ‘Solid Town’ opvatten? Ik heb geen sluitende verklaring, toch neig ik ertoe de speelse, vloeibare zee (het ongevormde) met het opgebouwde te vergelijken. Is de ‘Solid Town’ niet het gedicht waarin de woorden een vaste plaats hebben gekregen? De Muze ebt weg, met verschuldigde eerbied; de beweeglijke creativiteit loopt uit op een massief bouwwerk: de vorm?

Aangeraakt door de Muze. Het herkennen van goede boeken ervaarde Emily Dickinson als een lichamelijke sensatie, zoals te lezen is in een van haar brieven:

> If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire ever can warm me I know *that* is poetry. If I feel physically as if the top of my head

were taken off, I know *that* is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way. (Pollak, p. 18)

De ‘representative voice’ van Emily Dickinson is een stem die niet door iedereen hetzelfde gehoord wordt. Modern in de vorm, modern in toon. Niet direct maatschappelijk betrokken, maar wel inherent geëngageerd.

Geraadpleegde literatuur:

Thomas H. Johnson (ed.), *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Little, Brown and Company, Boston/Toronto 1955 (20ste druk)
Cynthia Griffin Wolff, *Emily Dickinson*, Addison-Wesley Publishing Company, Inc. (Radcliffe Biography Series), New York 1988
Vivian R. Pollak, *Dickinson, The Anxiety of Gender*, Cornell University Press, Ithaca and London 1984
Wendy Barker, *Lunacy of Light. Emily Dickinson and the Experience of Metaphor.* Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1987

Ron Elshout
In het hoofd, op de lippen
Over de poëzie van Gerrit Kouwenaar

In *het blindst van de vlek* van Gerrit Kouwenaar vindt men op bladzijde 43 het eerste gedicht van de reeks ‘antwoorden’:

> Leef dan maar mee dat het vlees is
> of beter weeg af dat het gewoon
> niet te dragen is en draag het
> zoals de moeder het kind draagt
> de slager het hond

‘Leef dan maar mee’ luidt het advies, dat dankzij het werkwoord *meeleven* nogal ambigue is. In dat werkwoord spelen zeker drie betekenissen mee. Als we uitgaan van de voor de hand liggende betekenis ‘medegevoel hebben’ dan is die eerste regel wellicht te lezen als: Heb er maar gevoel voor dat het vlees is.

Een tweede, letterlijke betekenis (dezelfde tijd doorleven als anderen) zorgt voor een ongrammaticale aansluiting met ‘dat het vlees is’, - maar dat die ongrammaticaliteit geen argument hoeft te zijn om deze mogelijkheid uit te sluiten, zal verderop nog blijken. Tenslotte zitten we maar één klein woord af van ‘Leef *er* dan maar mee’: Accepteer maar dat het vlees is.

‘Leven’ en ‘vlees’ worden in deze eerste regel op elkaar betrokken, - dat ‘vlees’ in verband kan worden gebracht met ‘vergankelijkheid’ is wel te beargumenteren. Men kan wijzen op titels als ‘Alles vlees is als gras of Het knekelhuis op de dodenakker’ en ‘Een roos van vlees’ met reminiscenties aan het welbekende citaat uit Jesaja: Alles vlee is als gras (...) Het gras verdort. (40:6 en 7)

Ook in het werk van Kouwenaar zelf zijn verschillende passages aan te wijzen waar de bederfelijkheid van vlees te maken heeft met vergankelijkheid, sterfelijkheid.

In *het ogenblik: terwijl* (1987) staat op bladzijde 12: ‘drupt het vlees in de beker’. Iets minder vlezig, maar niet minder duidelijk, op blz. 28: ‘het eten zich eet’ en in ‘aankomst’ (blz. 29) wordt men in de tweede strofe vlees, terwijl het gedicht eindigt: ‘achter de adem/ stilt zich de made -’. In de derde van de ‘drie heldenzangen’ (*Gedichten, 1948-1978*, blz. 588 en 589) wordt de ‘onafscheidelijke maat’ van de ik herbegraven:

> hij hing
> uit elkaar, een weke lauwwarme massa, mijn hand
> schoot polsdiep in zijn lichaam

Door deze concrete overschrijding van de grens tussen leven en dood wordt de maat, hoewel dood en begraven, inderdaad *onafscheidelijk*, het laat de ik niet meer los: *alle* vlees wordt als gras. De ik raakt in contact met ‘zijn *vleselijke* zuster’ (cursivering van RE):

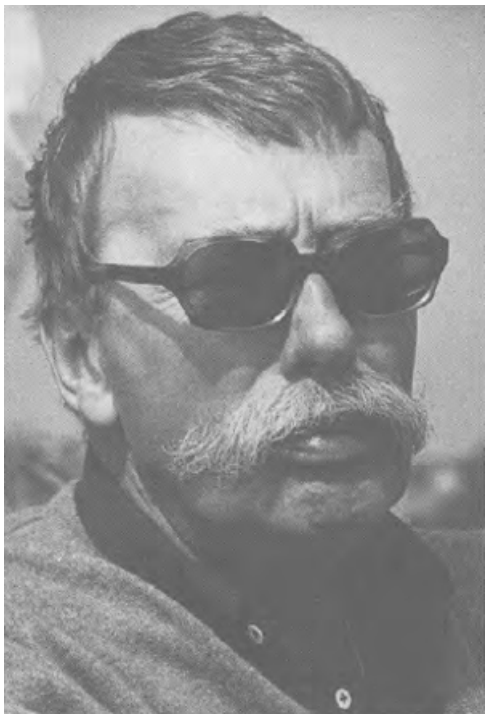
> en mijn hand raakte
> haar borsten aan, mijn hand
>
> raakte haar borsten aan en het was

dezelfde weke lauwwarme massa, dezelfde
weke lauwwarme massa, hetzelfde materiaal maar
hetzelfde, en het was
deze zelfde hand, deze

(De hierop volgende reeks gedichten in de verzamelbundel heet: ‘geen dag zonder vlees’) In de tweede regel komt de dichter met een alternatief voor het meeleven: men moet afwegen ‘dat het gewoon/ niet te dragen is’. Door de plaatsing van ‘gewoon’ op het eind van de regel krijgt dat woord wat meer nadruk en verderop wordt ons dan ook duidelijk gemaakt hoe we dat vleselijke besef van sterfelijkheid moeten dragen: ‘zoals de moeder het kind draagt/ de slager het hond’. Door de samentrekking van ‘draagt’ worden de twee mogelijkheden als min of meer gelijkwaardig aangeboden. Er staat niet: *en*, ook niet *of*; er had het door Kouwenaar vaker gebruikte teken / kunnen staan.

Hoe draagt de moeder het kind? Met liefde, met vanzelfsprekendheid, - woorden die enigszins aansluiten bij de in de eerste regel gesuggereerde acceptatie. Maar bijna tegelijkertijd biedt de dichter de - aan de moeder en kind tegengestelde - verhouding tussen slager en hond, van nature elkaars concurrenten in

hun strijd om het vlees. We kunnen het besef van vergankelijkheid als vanzelfsprekend, desnoods: met liefde accepteren; misschien koesteren zelfs, zoals de moeder het kind. We kunnen ook de strijd aangaan.



Gerrit Kouwenaar, foto: Hans van den Bogaard

De slager, in het gedicht voorbereid door ‘het vlees’ en de letterlijke betekenis van ‘weeg af’, speelt elders in de bundel ook een rol:

> Te paard zittend zit men hoger
> men draaft door zijn voorhoofd en ziet diep
> beneden
> de onzichtbare slagers
> de geharkte tuin

Vanaf het paard (Pegasus?) heeft men uitzicht op net zo'n tegenstelling als waarover het hier ging: de paradijselijke enclave van de tuin, maar tegelijkertijd de onzichtbare slagers. Later in dit gedicht ziet men een *dood* wit paard.

Er blijft echter nog een vraag: *het* hond? Wat is daar aan de hand? Op bladzijde 11 wist Kouwenaar nog wel hoe het moest: ‘*de* hond zal zuchten’.

Het tweede ‘gedicht’ van de reeks luidt:

> geen ruggegraat blijkbaar, leg
> de maiskolf op tafel, in plaats

De eerste regel sluit nauw aan bij het thema van de vergankelijkheid, - wat geen ruggegraat heeft staat op het punt in te storten of moet dat al gedaan hebben. Het lijkt er op dat in de tweede regel tegenspel aan het verval geboden gaat worden door de maiskolf (niet vlezig; teken van vruchtbaarheid) op te voeren in plaats *van vlees*.

Maar die laatste twee woorden staan er niet; het gedicht (of de aanzet daartoe) breekt af voor het woord ‘van’.

Wat gebeurt er: ‘het hond’, ‘in plaats’...? Het verval slaat toe ín de gedichten die een antwoord pogen te zijn op de vraag wat wij met onze vergankelijkheid aan moeten. In Nijhoffs gedicht ‘Impasse’ beschrijft de dichter zijn impasse, waaruit een nieuw gedicht ontstaat, bij Kouwenaar zijn het wit achter ‘in plaats’ en het verkeerde lidwoord voor ‘hond’ concrete voorbeelden van het verval in het gedicht: het wit van het tweede gedicht ís de impasse, het échec - een letterlijk te nemen witte plek, vergelijkbaar met de witte stukken aan het eind van Bernlefs roman *Hersenschimmen.*

De taalkundige kortsluiting ‘het hond’ kent een parallel in de Nederlandse poëzie die misschien verhelderend werkt. Het begrip kortsluiting brengt de lezer naar het bekende *Een klein draadje* van Leo Vroman. In het hoofd van de ik-dichter ontstaat contact tussen twee draadjes:

> Gebeurt het onder het dichten,
> wie purp publiek dan inlichten
> dat dit geen genialiteit
> maar een purpje los is, of kwijt?
>
> Een draadje dat de stroom opslurpt
> van murp gedachtengurpt.
>
> En kortsluiting leidt tot brurp -
> Brarp! Hurp! Hurp!

Het gedicht van Vroman is een hilarische variatie op het genoemde thema, de strekking lijkt me in hoge mate de zelfde als bij Kouwenaar. Om de laatste te citeren: ‘je gedicht is

bijna wat je gedacht had' (*Gedichten*, blz. 482). Het gedicht 'geen ruggegraat' blijft grotendeels 'in het hoofd, op de lippen'.

In het laatste gedicht van de reeks zorgt het weglaten van expliciete leestekens er voor dat er verschillende leesmogelijkheden open gehouden worden. Er kan sprake zijn van een dialoog tussen 'je' en 'ik', het kan een monoloog van de ik zijn. Wie in het eerste geval de 'je' is, blijft ook open: de lezer; een verhulde ik-figuur (in het geval van de monoloog); een ander, als bijvoorbeeld 'een geliefde' of een kind:

> je pijn is je laatste huis zeg je, ja want alles
> wat je bezit is gehuurd
>
> maar ik ben de nokbalk de steunbeer, ja
> maar niemand
> draagt je want iedereen breekt
>
> maar ik ben de onnozele vlieg de wieg,
> jazeker je maakt
> wat leven omdat je doodgaat, werkwoord
>
> dat tot het allerlaatste al vetter slapend
> alles vreet en alles verraadt en zelfs
> het klokhuis verteert in een halfrijm -

Het thema wordt hernomen - pijn, geestelijke of lichamelijke, is je laatste huis. Bezit is een illusie, elke vorm daarvan is slechts tijdelijk ('gehuurd'). Weer wordt tegenspel geboden: Nokbalk en steunbeer lijken de steviger vervanging van de ruggegraat die volgens het vorige gedicht ontbrak, maar zelfs deze bouwkundige constructie houdt het niet. 'Je' kan op 'ik' steunen (het woord 'dragen' uit het eerste gedicht komt hier in zijn letterlijke betekenis te voorschijn) totdat 'ik' het begeeft, zoals iedereen het zou begeven. Opvallend is dat in het hele gedicht Elckerlyc-achtige aanduidingen gebruikt worden, zodat het geheel een algemene geldigheid krijgt: alles, niemand, iedereen.

In de derde strofe worden dood en leven zeer nauw op elkaar betrokken; evenals in de aanvangsregels, in welke 'leef' en 'vlees' vlak bij elkaar geplaatst waren, botsen hier woorden als 'vlieg', 'wieg', 'leven' en 'doodgaat' op elkaar. Het effect wordt nog versterkt doordat Kouwenaar ze in een kruisstelling heeft gezet:

> vlieg wieg
> leven doodgaat

De 'ik' verandert in het gedicht van iets dat staat als een huis, via het menselijker 'iedereen', in een 'onnozele vlieg'. Een metamorfose van groot en stevig naar een klein en kwetsbaar, van de dood niet wetend ('onnozel') insect. Maar de vlieg levert toch ook de associatie met dood en bederf, die onmiddellijk gekoppeld wordt aan 'de wieg' die de 'ik' ook is. Deze wieg vormt samen met 'je maakt/wat leven' de afronding van een motief dat in het eerste gedicht werd ingezet met 'zoals de moeder het kind draagt'. Tenminste, wanneer we 'leven maken' in deze betekenis opvatten, want er is een figuurlijke lezing mogelijk.

‘Leven’ kan ook ‘lawaai’, ‘geluid’ betekenen en dan zou het betrekking kunnen hebben op een specifieke vorm daarvan: poëzie. Er zijn verschillende argumenten om deze gedachtensprong te ondersteunen.

Men kan wijzen op het verschijnsel dat ‘geboorte’ in de poëzie wel vaker als beeld voor de geboorte van een gedicht gebruikt wordt. (Gedichten als ‘Olifant’ of ‘Misgeboorte’ (!) van Achterberg spreken wat dit betreft boekdelen.)

In dit gedicht van Kouwenaar is het onder één noemer brengen van leven en poëzie onder meer te verdedigen doordat het eerste woord na de komma ‘werkwoord’ is, terwijl men in acht moet nemen dat het gedicht afbreekt na - en het klokhuis verteert ín - de literaire term: ‘halfrijm’.

Dat ‘vlieg’ en ‘wieg’ niet alleen vanwege de klank, maar ook in verband met de betekenis een paar vormen is minder dialectisch dan men op het eerste gezicht zou kunnen denken. Deze strofe levert namelijk de volgende cirkelredenering op:

Omdat men doodgaat, maakt men leven, dat doodgaat en daarom leven schept en zo voort. Het zal duidelijk zijn dat ik er voor pleit dit ‘leven’ niet alleen letterlijk te lezen, maar er tevens ‘poëzie’ in te zien.

We kunnen er van uitgaan dat ‘werkwoord’ onderwerp is bij de drie werkwoorden uit de laatste strofe: vreet, verraadt, verteert. Er is een andere mogelijkheid - het klokhuis is onderwerp bij verteert in plaats van lijdend voorwerp - die echter aan de interpretatie weinig verandert. Overigens is er een frappante overeenkomst in woordkeuze te melden met

het beroemde sonnet van P.C. Hooft. In het octaaf van ‘Gezwinde grijsaard’ dat handelt over de snelheid waarmee de tijd verstrijkt, luiden de regels 5 en 6:

> Onachterhaalbre tijd, wiens heten honger
> graag
> verslokt, verslindt, verteert al wat er sterk
> mag lijken.

Het werkwoord dat vreet, verraadt en verteert tot het allerlaatste (= de dood?), welk werkwoord is dat? Gezien het voorgaande ben ik geneigd te zeggen: leven, maar als ik consequent redeneer dan moet ik ook zeggen: dichten.

Kouwenaar laat het gedicht dus op twee sporen lopen. Het verval dat in het leven plaats vindt, sluipt ook in de poëzie, - we zagen dat al gebeuren ‘op het niveau van de taal’: ‘*het* hond’, ‘in plaats’... Zo ook in dit slotgedicht: ‘het klokhuis verteert *in een halfrijm*’. Het klokhuis sluit natuurlijk aan bij de eerder genoemde begrippen huis, nokbalk en steunbeer, waardoor in de verte even het beeld van een kerk verschijnt. Het is echter een aardige bijkomstigheid in een bundel die *het blindst van de vlek* heet, dat het woordenboek als figuurlijke betekenis van klokhuis geeft: Het binnenste van iets.

Drie maal heeft de dichter geprobeerd poëtisch tegenspel tegen de dood te bieden, even zo veel keer loopt het gedicht vast, de laatste keer in ‘halfrijm’. Ten opzichte van ‘volrijm’ mag dit een magere oogst lijken, maar misschien kunnen we beter redeneren: beter een half ei dan een lege dop. In dat opzicht wordt dan ook begrijpelijker dat de dichter het (tweede) gedicht, dat grotendeels ‘in het hoofd, op de lippen’ bleef, handhaaft. Op bladzijde 38 staat te lezen: ‘Een witte bladzij zou misschien beter zijn’; nu blijft hij het antwoord niet helemaal schuldig, want

> als altijd
> smelt elke dag te vlug het blokje ijs, terwijl
>
> men nog dagen kijkt naar zijn huid, overal
> gaten die er gister niet waren (blz. 12).

In 1986 verscheen *De killer, over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar* van Wiel Kusters. Ik citeer uit het hoofdstuk ‘Besluit’ (blz. 200, 201):

- een van de opvallendste aspecten van Kouwenaars poëzieopvatting: de dichter is een killer, schrijven is doodmaken.
- Wat de dood als poëticale factor in Kouwenaars oeuvre betreft, wil ik hier nog eens wijzen op het naar twee kanten snijdende karakter ervan: de dichter ‘maakt’ het gedicht ‘af’; voltooid (‘volmaakt’) is het tegelijk ook ‘dood’.
- als poëticale factor heeft de dood bij Kouwenaar een naar twee kanten snijdende werking. Het gedicht wordt ‘doodgemaakt’, maar tegelijk wil het ook een element van de wereld wegmaken en vervangen.

Deze visie van Kusters komt overeen met de cirkelredenering die ik, gebaseerd op de een na laatste strofe, noteerde en die poëticaal op te vatten is als: omdat men doodgaat, schrijft men poëzie, die doodt...

De reeks ‘antwoorden’ doodt echter niet, de killer strandt - in een taalfout, het wit, halfrijm. Mijn vermoeden is dat het hier ook niet anders kan: het element van de

wereld dat hij hier - met de woorden van Wiel Kusters - wil wegmaken en vervangen is de dood zelf. Een onmogelijkheid.

De bundel, die in minstens drie van de vijf afdelingen de dood als thema laat terugkeren (in: ‘aire’; ‘wat voorgoed’, een prachtig in memoriam voor Roger Chailloux; en in ‘antwoorden/vragen’, dat verwijzingen bevat naar de oorlog) geeft tweemaal de mogelijkheid de dood aan te pakken. Het eerder aangehaalde gedicht op bladzijde 12 eindigt:

> ( ), is het
> plotseling tijd
>
> met de misplaatste snoeischaar
> is het dal vallend bewijst men steeds eindiger
> waar men naar omkijkt

Hier is ‘men’ de dood voor, - ik ben bang dat we ‘misplaatst’ in dit geval erg letterlijk moeten nemen: in het vlees. Het, ironische en paradoxale, antwoord luidt in dit gedicht: door de zelf ter hand genomen dood bewijst men het leven.

Een geruststellender alternatief biedt bladzijde 14:

aire

Laat in het najaar tot stilstand gekomen
is het nog niet laat

het gegeven bos dat uit bomen bestaat
de gelezen steil oplopende akker daarachter
die de verte opheft

uitstappend loopt het verhaal
vast in een komma: windschaduw, sela,
wit
regel tussen aankomst en weggaan

de betrapte brief op het pad een blad
tussen bladeren, echo noch oor, geen
woord
dat verwijst, zelfs geen hek ergens voor
verraadt dat het later, hoe het ontknoopt
-

Een aire is een parkeerplaats langs de Franse autowegen. Hoe ver men ook in het leven gevorderd is (‘najaar’), als het tot stilstand komt is het nog niet (te) laat. Op zo'n rustpunt zijn de zaken op orde, helder, wat mag blijken uit Kouwenaars omkering van ‘door de bomen het bos niet meer zien’. In de tweede en vierde strofe wordt een aantal grenzen geslecht: de verte opheft (opheffen is dubbelzinnig: omhoogbrengen, uitschakelen), geen woorde dat verwijst. Het lijkt er op dat we ons van de werkelijkheid af begeven, een niemandsland in: echo noch oor. Dat zien we ook in: uitstappend loopt het verhaal vast. Waarin? Alle begrippen die genoemd worden hebben de betekenis ‘rust’, ‘pauze’. We zijn tussen (nadrukkelijk in déze volgorde:) aankomst en weggaan.

Lossen we de samentrekking aan het slot van het gedicht op, dan staat er: verraadt dat het later ontknoopt, verraadt hoe het ontknoopt. Het verhaal (levensverhaal, het gedicht, - ook hier die parallel) krijgt geen ontknoping (een definitieve als de dood bijvoorbeeld), breekt af met het wel heel functionele gedachtenstreepje en wordt zelf een aire, een rustplaats. We stappen met de dichter even op zij, de tijd staat even stil.

Enkele regels uit het eerste, sonnetachtige, gedicht van de bundel luiden:

in het huis, het blindst van de vlek
in de oogappel van zijn bord eten
zit men voor zijn uitzicht

In het slotgedicht ‘Wie is de echte?’ komt Kouwenaar er op terug:

hij die in de open deur het uitzicht beneemt?
of is dat de dichter?

Ja, ik denk dat dat de dichter is, - hij beneemt ons even het uitzicht op de dood - desnoods door ons er nadrukkelijk op te wijzen.

Frits Enk
‘Je moet zoeken naar andere motieven’
Peter Coret over zijn bundel ‘Vanitas’

‘In 1984 wierp mijn 19-jarig vriendje Bert zich te pletter vanaf de elfde verdieping van de flat die ik toen bewoonde. Dat gebeurde een paar maanden voor mijn bundel *Lustprieel* door Hans van Manen werd gepresenteerd. Het was niet de eerste confrontatie met zelfmoord, maar wel de meest nabije. In mijn seminarietijd hadden er twee een eind aan hun leven gemaakt en aan de universiteit had ik een jaargenoot die jong aan een ziekte overleed. Dat zeer persoonlijke drama was tamelijk ingrijpend voor mij. De dood had me nog nooit zo na op de hielen gezeten. Dat gaf ook meteen een enorme ommezwaai in de dingen waarover ik ging schrijven. Daarvoor had ik jaren het “light-verse” beoefend. Ineens kon ik nergens anders over schrijven dan over die zelfmoord.’

Peter Coret, foto: Theo Jennissen

Onlangs verscheen de bundel *Vanitas* van Peter Coret bij De Woelrat, een Amsterdams uitgevershuis, dat in 1980 een literair fonds startte, waarbij homoseksualiteit, smaak en kwaliteitseisen de druk bepalen. Peter Coret (pseudoniem van Cees van der Pluijm) studeerde Nederlands, algemene literatuurwetenschap en Zuidafrikaanse Taal- en Letterkunde in Nijmegen en Amsterdam.

In 1984 publiceerde hij bij De Prom homopoëzie in de dichtbundel *Het lustprieel* (samen met Robert Alquin). Ook verschenen enkele bibliofiele uitgaven van zijn hand als lid van het Genootschap voor Tegennatuurlijke Letteren. Dit literaire genootschap houdt zich bezig met de beoefening en bestudering van homo-erotische literatuur en telt onder zijn gelederen een aantal schrijvers, uitgevers, drukkers en binders, die zich toelegen op de produktie van het bibliofiele boek.

Samen met drs. P. schreef hij (onder het pseudoniem Paul Lemmens) *Herenspraak* en *Dat lentebal.* In 1987 stelde hij voor uitgeverij Sijthoff *Jij wou mij totaal* samen, waarin alle liedteksten van Robert Long opgenomen zijn en waarvoor hij eveneens

onder het pseudoniem Paul Lemmens een inleiding bij het werk en een portret van Long schreef. Bovendien is Peter Coret als dichter opgenomen in Gerrit Komrijs *De Nederlandse poëzie van de 19e en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten* (1987) en in Hans Warrens *Meulenhoff's Dagkalender 1987 Nederlandse poëzie.* Verder verscheen werk van Coret in onder andere Maatstaf, De Tweede Ronde, de Volkskrant en Bulkboek.

In *Vanitas* heeft Peter Coret zijn beste werk uit de jaren 1984-1988 verzameld: veertig gedichten die allemaal dood, liefde en erotiek als thema hebben. Ze zijn verdeeld over drie afdelingen.

'*Vanitas?* De bundel heeft te maken met ijdelheid in de zin van vergankelijkheid. Het citaat is van Prediker waarnaar ook al die vanitasschilderijen genoemd zijn: doeken met schedels, omgevallen glazen wijn. Zij

symboliseerden de vergankelijkheid van alle aardse dingen.

De eerste reeks van *Vanitas* geeft een aantal stadia weer van het verwerken van de zelfmoord. Het opdrachtgedicht is heel persoonlijk en belicht een van de achtergronden ervan. Daarna volgt er iets over het maken van poëzie, de pogingen die je daarmee doet om vat te krijgen op dingen. Enkele kwatrijnen geven steeds de scheiding tussen fictie en werkelijkheid weer. “In het dal van Hinnom” is een bijbelse verwijzing naar de heidense god Moloch, waaraan zinloze kinderoffers werden gebracht.

Je gaat zo met de dood van iemand leven, dat zelfmoord ineens een reëel alternatief voor je wordt, terwijl je zoals zoveel mensen na de puberteit afstand neemt van dat soort gedachten. Die zuigkracht is ook heel sterk: aanvankelijk kun je alleen daar maar over schrijven. Er moet op een gegeven moment een ommekeer in zitten, want dat vasthouden aan die zelfmoord is ziekmakend. In “Resignatie” heb ik in bijna Danteske beelden beschreven, hoe je daarmee leeft en daar weer afstand van neemt.

Toch blijft die zelfmoord je beïnvloeden. Ieder afscheid is meteen een definitief afscheid. Je bent je bij wat je ziet, meer bewust van sterfelijkheid, tijdelijkheid. Bij “In doorgaand verkeer” heb ik het beeld van de trein en het station gebruikt. Daar nemen mensen afscheid, alsof ze dat niet nog een leven lang kunnen. Maar in feite is ieder afscheid een voorbode van het laatste afscheid.

Dan is er in “Je droomde van Endymion” de beschrijving van het gewenningsproces. Er is iemand uit je nabijheid overleden. Als je de deur opendoet, zie je hem weer. Op straat krijg je een schok: je denkt, daar is-ie, maar je weet dat hij dood is.

Tenslotte rond ik het eerste deel af met het “Tristia”-gedicht. Dat geeft aan, dat voortaan ook alle seksualiteit nog meer dan ooit in het teken van de dood, van de tijdelijkheid staat. Het omschrijft ook meteen het gevoel, dat ieder dier na de paring verdrietig is. Na een seksuele gebeurtenis keer je weer tot jezelf terug, word je op jezelf teruggeworpen. Dat kan zelfs een licht gevoel van depressiviteit met zich meebrengen. Als je na zo'n zelfmoord en verwerkingsproces met iemand naar bed gaat, kan dat gevoel heel verhevigd terugkomen.

Alleen... je moet zoeken naar andere motieven, om je van die zelfmoord los te maken. Ik zou niet willen, dat die mijn hele leven, niet alleen persoonlijk, maar ook in mijn gedichten, mij blijft achtervolgen.

Toen ik die reeks had gemaakt, dacht ik dan ook: die zelfmoord is een motief, het thema is de vergankelijkheid, dood, erotiek, seksualiteit en de verbinding van de vier met elkaar. Die thematiek ben ik in andere gedichten verder gaan uitwerken. Vragen rond het zoeken naar verlossing, wat in de christelijke symboliek ook sterk met het doodsmotief is verbonden. Verlossing vinden in de dood of de seksualiteit. Dat is terug te vinden in de reeks “Sebastiaan” en ook in “Goffert” (het homo-cruisingterrein in Nijmegen, FE), waar het gaat om de seksualiteit in de openlucht, het parkgebeuren in een ander licht bezien. In de aantrekkingskracht van spanning, angst, misschien zelfs verkapt doodsverlangen ligt het zoeken naar verlossing in de seksualiteit. En dan kun je toch tot de conclusie komen, dat in de seksualiteit hooguit een tijdelijke verlossing is te vinden. Een definitieve verlossing is alleen de dood. Het beleven van seksualiteit kan het verlangen naar die dood alleen nog wat uitstellen. Zo doortrekt die thematiek de hele bundel *Vanitas*.

De tweede afdeling is lichter en staat in het teken van het zoeken naar een geliefde en het verliezen daarvan weer. In die gedichten is het hoogste de onbereikbare jongen terugvinden, die door de zelfmoord voorgoed onbereikbaar geworden is en die in andere gedichten weer terugkeert als principieel of tijdelijk onbereikbaar, maar nooit voorgoed onbereikbaar zoals in de eerste afdeling. De derde afdeling is tenslotte weer zwaarder en heeft met de dood te maken.

Godsdienst is een vorm van religieuze gevoelens. Die gevoelens heeft bijna iedereen. De een uit ze in een godsdienst, de ander in een politieke partij en weer een ander in een sportvereniging. Daar liggen eenzelfde soort emoties aan ten grondslag. Ik maak gebruik van de beeldentaal die is overgeleverd uit de christelijke cultuur, waarin wij leven. Het is een symboliek die onze cultuur tot in alle takken van kunst bepaalt. Daar kan ik op aansluiten, zonder dat ik zelf in de traditionele zin gelovig ben.

Het christendom heeft een verlosser op aarde laten komen. Dat beschouw ik als een geniaal verhaal, waarvan de historische waarheid me niet eens zo interesseert. Dat verhaal kan een

heel verlossende werking hebben. Dergelijke beelden die op die religieuze archetypen teruggaan, probeer ik ook in mijn gedichten op te roepen. Ik doe dat alleen in een moderne vorm.

Peter Coret, foto: Theo Jennissen

Het zoeken naar verlossing, de zin van het bestaan en vragen rond schuld en boete zijn religieuze vragen, zonder dat je daarvoor gebruik maakt van een godsdienst. Dat is de onderliggende thematiek van deze gedichten. Soms is die verwoord in bijna religieus aandoende taal.

De Griekse figuur Endymion was ook een bruikbaar beeld. Het is iemand die in ruil voor de eeuwige schoonheid altijd moet slapen. Die jongen van negentien die een eind aan zijn leven maakte, dus voor altijd negentien blijft en ook daardoor een soort ideaaltype wordt, is daarvoor de eeuwige nacht ingegaan.'

Op verzoek van uitgeverij De Bosberpers die een eigen boekenweekgeschenk wilde maken, kreeg een aantal dichters de opdracht een pastiche of een parodie op een gedicht van iemand anders te maken. Coret wilde voor 'De muze vermomd' iets met 'De goede dood' van de dichter Boutens doen.

'Ik kon Boutens als heimelijk homoseksueel achteraf met mijn gedicht nog eens op zijn nummer zetten. Met satanisch genoegen heb ik 'Nieuwe Dood' geschreven. Boutens heeft mooi praten met zijn koketteren over de 'goede dood'. Als je dat gaat toepassen op een reële situatie zoals aids, kom je tot iets waarvan mensen geschokt zullen zijn en zeggen: 'Hoe kun je dat nou doen?' Van Boutens' oppervlakkige gedicht zegt iedereen: 'Prachtig en heel diep doorvoeld!' Laten we eerst de consequenties in het geval van aids eens zoeken. Met dank overigens aan Jos Brink voor zijn term 'nieuwe dood'. Critici zullen wel weer zeggen: 'Hoe kun je nou serieuze gedichten over de dood maken, als je dit soort dingen er tussen zet, dan doe je toch afbreuk aan de serieuze inzet van je dichterschap!' Terwijl ik altijd denk: 'Als je de kunst serieus neemt, moet je jezelf relativeren, anders word je belachelijk. Juist omdat ik die onderwerpen zo serieus behandel, moet ik er ook mee kunnen spotten, ook mee kunnen lachen, want anders word je gek en de lezer ook.'

Een interessante wending geeft Coret aan het verhaal van Sebastiaan. Op verzoek van Johan Polak, beschermheer van het Genootschap voor Tegennatuurlijke Letteren, schreef Coret voor de presentatie van het boek *Sebastiaan* van Adriaan Litzroth een 'proloog'.

Later is *De opstanding*, bestaande uit drie andere gedichten ontstaan.

'Ik wilde eens achter die dood kijken: hoe die rekening vereffend wordt. In hoeverre is Sebastiaan een oprecht figuur, een echt heilig figuur, of belazert hij de kluit ten eigen bate. Sebastiaan wordt nog een keer geofferd: aan Christus. Niet ten koste van zijn soldaten die hem eerst terecht stellen, maar ten gunste van die soldaten die daardoor een soort verrijzenis krijgen. "... In 't licht van jeugd en eeuwigheid gehuld". Ik kwam op dat idee door het oorlogskerkhof dat grenst aan het Goffertpark, de baan. Ook op dat kerkhof willen mensen zich nog wel eens terugtrekken om allerlei onkuisheden te begaan en dat gaf zo'n beeld van als op dat kerkhof fiks de liefde wordt bedreven, moet er toch op een gegeven moment iets gebeuren met al die dode jongens van achttien, negentien jaar die daaronder liggen. Dat beeld heb ik gebruikt.'

Peter Coret geeft aan zijn lezers geen raadsels op. Hij geeft herkenbare beelden. Ze zijn direct begrijpelijk. En de lezre die meer de diepte in wil duiken, kan er ook iets mee. Dat hij zijn dichterschap als een vak opvat, mag blijken uit een klein voorbeeld. In 'Martijn' rijmt hij in de vier keer herhaalde openingszin van elke strofe 'Ik houd zo van die kleine blonde krulletjes' niet op krulletjes. 'Dan krijg je alleen maar woorden als knulletjes, lulletjes, sulletjes, pulletjes. Dan is het beter die hele regel te gebruiken. Die zin heeft iets heel vertederends. Dat probeer ik ook in zo'n gedicht te laten klinken.'

In *Het lustprieel*, een bundel geestige en goed geschreven gedichten, speelde Coret op vele manieren met het sonnet. Ook in *Vanitas* komt deze versvorm in veel varianten voor. De vorm is voor de dichter zelfs een heel belangrijk deel van de inhoud. Hij neemt de lezers mee in een avontuur, want zij willen weten wat er aan de hand is. Een groot aantal van die gedichten is heel gelaagd. Die kun je drie, vier keer lezen en daar steeds andere dimensies in ontdekken, terwijl ze bij eerste lezing heel helder zijn, ook voor mensen die niet zoeken naar diepere lagen. De lezers met meer literaire achtergronden, die de sonnetvorm herkennen, worden ook meteen voor vormtechnische problemen gesteld: hoe lost hij het rijmschema op, waar plaatst hij de wending, hoe is de strofenbouw en wat heeft dat voor consequenties voor de inhoud?

Coret gebruikt een niet-modieuze taal, waarin hij woorden gebruikt die licht verouderd zijn, maar die door wat opgepoetst te zijn, over tien jaar nog even modern of zoals je wilt verouderd zijn als nu. De dichter speelt met taalvorm, waarin hij zijn emotie legt. Grote emoties zijn er te over in deze verzen.

'Als de emoties groter worden, heb ik de sonnetvorm nodig om niet te ontsporen. Gedichten schrijven is voor mij beheersing, vat krijgen op een inhoud en daar heb ik een vorm voor nodig. Anders zou ik over een onderwerp vijf pagina's vol kunnen schrijven.'

Vanitas van Peter Coret verscheen bij De Woelrat, Amsterdam, en kost circa *f* 24,50. ISBN 90-7046-484-5.

P.C. Boutens
De goede dood

Goede dood winst zuiver pijpen
Door 't verstelde leven boort,
Die tot glimlach van begrijpen
Alle jong en schoon bekoort,

Voor wien kinderen en wijzen
Lachend laten boek en spel,
Voor wien naar verkleumde grijzen
Huivren in hun kille cel,

Mij is elke dag verloren,
Die uw lokstem niet verneemt;
Want dit land van most en koren
Is mij immer schoon en vreemd,

Want nooit beurde ik hier te drinken.
't Water dat de ziel verjongt,
Of van dichtbij hief te klinken
't Verre wijsje dat gij zongt;

Alle schoon dat de aard kan geven
Blijkt een pad dat tot u voert,
En alleen is leven leven
Als het lot de dood ontroert.

Peter Coret
Nieuwe dood

Nieuwe dood, ik liet mij pijpen,
Meen'ge knaap heb ik doorboord;
Ondanks alles bleef ik grijpen
Wat mij jong en schoon bekoord';

Ik negeerde alle wijzen,
Die verboden 't liefdesspel;
Ik verkoos het snel vergrijzen,
Snelle afbraak, cel na cel,

Mij is elke dag verloren,
Die geen liefde geeft of neemt;
'k Ga met dertien jongenskoren
Als het moet op een dag vreemd,

Altoos poogde ik te drinken
't Liefdeswater dat verjongt;
Laat mij voor het laatst nu klinken
Op wie 't doodslied met mij zongt;

Alle schoon dat de aars kan geven,

Al wat het geslacht vervoert,
Toont ons slechts de zin van 't leven
Als het tot het graf ontroert.

(verschenen in *De muze vermomd*, Oosterbeek 1987, een bibliofiele uitgave van de Bosbespers, ed. Rody Chamuleau)

Mardoeke Boekraad
Gedicht

De man is grijzer grijs.
Hij stuurt de bladeren met de wind
en kert de wilgetakken.
Hij heeft gejaagd op zink en zwavel en
kaneel vlaagt uit zijn boeken.

Pieter Boskma
Gedicht

Pauze in de wind (de nachtfilm)

voeten op een asfaltweg als op een fakirbed.
gedachtenslangen richten zich op
uit de fabriekssirenes.
pauze in de toverhoed -

er is een teder lied maar er is nevel.
er zijn bomen van zuur in gezichten van woeker.
speren trillend in de kogelvrije lach der journalisten.
pauze in het zoeklicht -

een hoed op de autobaan. een zwemvest op de rails.
de gestichten staan er verlaten bij
in het web van de kruisspin.
de regen van de stomme film begint een waterig gebaar.

pauze in het scenario -

the end komt wel wat snel.
wij hadden een veel subtieler
uitwerken van dit gegeven verwacht.
wij hebben al ekstra snoep gescored
bij de kokette kelnerin:

zij neemt na de aftiteling
de pater achter de coulissen
waar de kamera een snoekduik neemt
in het holst van hun verboden nacht

of tussen mijn kromme schouder die springen
vanaf de donkere stip op het doek
als voodoo-pop, het lijf vol spijkers,
uit de muil van een gevallen god.

lopen op een asfaltweg.
heg noch steg.
bloedende zolen.
pauze in de wind.

Uit: *De Mexicaanse kust*, Uitg. In de Knipscheer, verschijnt maart 1989.

Daan Cartens
Gedichten

Buitengaats

Vannacht was weer de laatste dag, was
verlamming veldheer in mijn bed
en ik de gevallen afgod van niemand
anders dan een verdronken zeeman,
hij die het laatst zag de bemande kusten.
De schout die ik in dromen zocht, bedacht hij mij,
of ik uit de dove hoorn hem? Schrikbeeld. Sloopdood.
Ik hoor mijn eigen stem verdraaid zichzelf imiteren.
Commando. Nachtcommando. Matrozentribunaal.

Naar niets op weg, voor niemand thuis,
geladen voor de uren die zich langzamer
herhalen, tot in de ochtend licht vaart,
mijn praten staakt, het vonnis raakt.
Ik nam mijzelf onder schot, maar gummigummi
ketst het ruim zijn weerzin wreed terug.
Droomschip maakt de tijd soldaat.
Aan boord doffe minuutschoten, geen lust aan dek.
Wapenstilstand. Wereldvreemd. Nachtboek van een gek.

En dit morsen heet dan leven.

Sebastiaan, laat twintigste eeuws

't Was raak. Een hoge pijl in de lage kamer.
Ik in alle staten. 't Was zacht en hard. Het was
trager dan je vaak van Adams appel at.

Liggend dacht ik dat je bad. Mijn huid getart,
maar dan in zweet. Gelikt was je me wel zo lief.
Je at van wat je zag. Je kreeg me klein. Dat stak.

Je nam en beet. Ik greep je been en peilde
wat de gordel droeg. Geen doek, geen knoop te zien.
't Was wit en rood. 't Was de witte dood waarom je vroeg.

Ron Elshout
't is laat in 't jaar

Close up

Zozeer mens dat zijn geschonden
huid, de verschilfering niet
retoucheerbaar zijn

men ontwijkt zijn leeggebloede
ogen en ziet de peuk gedoofd in

zijn hand, dorre tak

leest losse regels die soms nog
van zijn vingers dwarrelden

‘Ik kan niet, niet leven alleen’

as waaruit niets herrijst
‘daar ligt alleen iets kouds’.

Infernale impressie

In het koude daglicht zijn versteende
vingers, het radeloze zoeken in

onleesbaar handschrift. Wat hem ontvalt
slaat kapot. Niet ziet hij de vormende

hand in het natte leem, ‘Ik die deze aarde
nat maakte’, maar de leemtes,

de stenen plekken in het landschap
waar het zaad als de scherven van de vaas -

voelt de scherf in zijn pols, schrijft
dat de nacht hem aanstaart; terwijl

de dag zich rozig vingert, opengaat, brandt
de akker schoon, stijgt uit trage rook

een al te late vogel op.

Sweder Henrik
Gedichten

Beweging

Zoals wind er is
in luwte van een houtwal,

duif en haas in rust
niet hun vlucht ontkennen,

zolang er liefde rest,
als alles weegt

en met de maat van daagse
dingen niet gemeten wordt,

zo ga ik,
om terug te keren

in een verlaten
huis dat herbergt.

Ruimte

Het is deze omtrek en de
beweging naar binnen,
spiralende rook boven
sporen van bewoning.

In een oogopslag
wordt ruimte voltooid
door afstand van de haas
en hoogte die de vlucht
neemt van een duif.

Licht over groenland,
waarbinnen schaduw
valt, van liefde
een uitsparing.

Marijke van Hooff
Gedichten

Afstand

Tegenover elkaar aan tafel.
Een stem steekt aarzelend over,
breekt halverwege, wordt weer
geschrokken teruggetrokken.

Blikken blijven aflandig. Dit is
het langzaamste uur van de middag
waarin na een lege luwte
zwijgen tot orkaansterkte zwelt.

Er is noodweer voorspeld. Er is
nergens een plek om te schuilen.

Vertrek

Nog draagt de kamer sporen van aanwezigheid:
twee lege glazen, de geur van bloemen
door iemand meegebracht die al voorvoelde
dat hij de nachten hier voorgoed verspeeld had.
Wie achterblijft weet hoeveel vormen leegte

kent en hoe het ooit gezegde voortleeft in
de dingen. De gladgestreken zelfkant van
een bed wordt winters landschap. Men zegt

tijd heelt en alles went, maar niet hoe
langzaam. Waarom gaat wat er was
zo onbekwaam verloren.

Uitzicht

Wij kijken over de rivier, zien hoe een schip
het midden houdt in ondiep water.
Wij liepen vast op dieper gronden.
Op deze plek waar wij ooit eerder stonden,

lijkt alles zo langzaam voorbij te gaan.
Een schip, een vogel, een droom.
Vergeefs zoeken wij vroeger in later.

De lucht betrekt, het wordt al kouder.
Wij slaan een vogel gade op zijn vlucht.
Vleugellam en zonder zuiden
worden wij beiden eenzaam ouder.

Uit: *Uiterwaarden*, verschijnt najaar 1989 bij BZZTôH

Esther Jansma
Gedichten

Bevalling

Maandagmorgen. Na de pijn van de weeën
nu een rode zon; mijn brancard wordt
een balkon over een stille stad van nevel.

Ik houd met jou mijn adem in,
zucht dan. Jij roert je. Het begint.
Natuur grijpt in mijn lichaam in
met twee vereelte handen. Knijpt.

Om ons heen gaan mensen weer bewegen,
praten. Eén aait mijn gezicht.
Ik word tot brekens toe gebogen
poort waar jij doorheen moet
naar het licht.

Gesloten

Het verhaal in je gezicht
had uit mijn armen en
mijn adem moeten groeien,
maar het is er niet.

De melk in mij,
de moeder die ik ben -
wat moet ik nu?

Stiller kan het niet.
Ik raak je wangen aan
maar vind je niet.

Je bent dichtgegaan
tot het onherroepelijk
bestaan van stenen.

Begrafenis

Het wit van haar kist
valt in wolken uiteen;
ze draagt spiegels vandaag,
we zijn buiten.

Ruimte, wind, geluid
van schoenen over grind;
we gaan ons kind vrijlaten.

Bram Hulzebos
Twee gedichten

Achter je ogen zag ik altijd al
het vermogen te reizen
niet om het doel zozeer
meer om de reis.
Zoals wij als kleuters zeiden
dag, wij gaan zwerven
voorbij het dorp weer
teruggingen en de maaltijd
meestal koud op tafel vonden.
Er was dan al gegeten
maar wij, we hadden gezworven.

Soms kon hij zo intens hopen haar ooit
weer tegen te komen.

Maar het was niet haar
toen hij 's nachts op straat en in de regen
aaide de blauw-witte paraplu
die met een vrouw rustig voor hem liep
en langzaam naar hem opendraaide.

Zelfs 's nachts als het regende in de zijn dromen,
dan zag hij haar nooit.

Bram Hulzebos werd najaar 1988 in een door Trouw en het CPNB georganiseerde poëziebevorderingscampagne uitgeroepen tot beste zondagsdichter van Nederland.

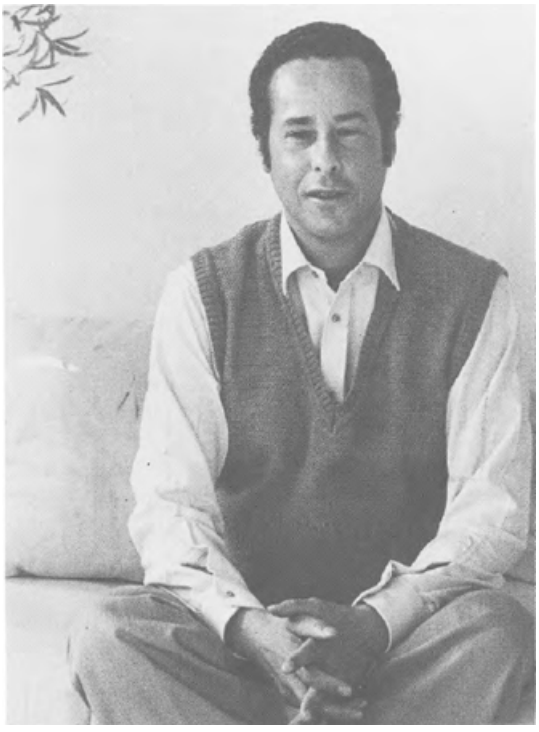
Joost Niemöller
Tegen het vergeten
Aantekeningen bij het lezen van de nieuwe bundel van Hans Faverey.

1.

Voorover vallend, niets blijft bij wat het lijkt, alles vloeit. Er is een kracht die maakt dat we niet opgeven. Tegen beter weten in.

2.

Het lezen van Faverey lijkt je soms heel dicht bij ‘iets’ te voeren. Toch blijft er afstand. Als het niet zo statisch klonk zou je zeggen ‘als in het leven zelf’. ‘Statisch’ is een eigenschap die je niet makkelijk aan de aalgladde gedichten van Faverey zou hechten. Alles lijkt zich in die gedichten aan vastlegging te willen onttrekken. Niets blijft bij wat het lijkt. ‘Juist het dingige in het vlietende/ bedriegt. Zelfs het echtste bestaat/ niet zoals het zich voordoet;’ (*Tegen het vergeten*, blz. 22).



Hans Faverey, foto: Steye Raviez

3.

Het is in de gedichten van Faverey een zaak van balanceren. Daarbij is het uit balans halen even belangrijk als het in balans brengen. Het lijkt wel of die twee weer met elkaar naar een balans streven; een wel heel wankel evenwicht. Opzettelijk wordt de lezer op het verkeerde been gezet, hij lijkt te vallen, grijpt zich aan het tegendeel van de zekerheid vastwaar hij net nog op leek te kunnen staan, maar alles schommelt, dus glijdt hij alweer een stukje verder, tot op het volgende draaiende plateau dat hem eraf wil slingeren, of hij moet ijlings gas terugnemen om eerder in de regel eventjes te blijven hangen om dan door te schieten naar iets wat aanvankelijk iets heel anders leek, en als hij bij het einde van het gedicht aankomt is dat altijd met een moment van hè?

De elasticiteit van Faverey's gedichten is enorm. Ze vinden langs en tussen alles door een weg omhoog, als jonge planten. Heel zelden loopt de spanning zo hoog op dat het wel krakend tot zelfvernietiging moet komen. Dat zijn on-Favereyaanse momenten, waarbij je even in een gedicht van Kouwenaar verdwaald lijkt: ‘Een glazen oog treft zichzelf/midden in een zin: gestotter, gehoest. O goudste horloge,/ dat nu viel stil.’ (*Tegen het vergeten*, blz. 12) (Al had Kouwenaar uit deze strofe minstens twee werkwoorden verwijderd.) (Prachtig is vooral ‘dat nu viel stil.’ Ook volgens de regels van Chomsky, en wel direkt voor het taalgevoel aanwezig gemaakt, wordt zo duidelijk dat de machinerie zich in zichzelf stukdraait en zo tot stilstand komt.)

4.

Water, water, beken, bronnen, verdrinkeling, waterdruppels, de zee, de melkzee, stroming, een rimpelende stem. Er is zoveel water in de gedichten van Hans Faverey dat het opvalt. Kun je zeggen dat het water een symbool is voor ‘het leven’? Dat te zeggen is Faverey niet goed gelezen hebben. Bij Faverey kunnen de dingen onder andere een symbool zijn. Maar het kan dan net zo goed het symbool zijn voor zijn tegendeel. Het symbool wankelt, hervindt zijn balans, blijkt niet te zijn wat het leek. ‘Zonder water is er geen/ leven; zonder dood is er nergens water.’ (*Tegen het vergeten*, blz. 23)

5.

Telkens opnieuw keert in de bundel *Tegen het vergeten* een rivier terug. Een rivier die ‘ik’ hoor ruisen ‘die ik eigenlijk al lang/ had zullen vergeten’. Waterdruppels aan ‘mijn’ lippen, ‘hun rivier hoe indachtig nog,’. Een rivier die stroomopwaarts opgeroeid wordt, zelfs ‘als ik geen halve bootlengte vooruit kom;’. ‘Alsof de rivier zich inhoudt, is het/ opeens in mij beginnen te stromen.’ Er wordt geschreven over blote handen waarmee een rivier wordt ingelopen en over lege nieuwe handen waarmee een rivier uitgewaad wordt.

> En dan;
>
> Eigenlijk keert een rivier slechts in
> tot zichzelf, alleen om de vluchtende
> vijand te achtervolgen, net zo lang
>
> tot zijn bron daar uit voortkomt.
>
> (*Tegen het vergeten*, blz. 62)

Het ligt voor de hand om in deze zo vaak genoemde rivier die telkens met een ‘ik’ geassocieerd wordt het leven zelf te zien, dat onafwendbaar uitstroomt in de dood, de zee. Ook als je je hebt voorgenomen dat de symbolen bij Faverey niet waterdicht zijn, dat ze wankelen, misschien wel balanceren boven een afgrond, laat deze symboliek zich zo sterk opdringen dat hij vooralsnog niet weggerelativeerd kan worden.

Wat staat er in de hierboven geciteerde regels? Wil men de vluchtende vijand van het vergeten tot aan de bron volgen, dan maakt men de natuurlijke gang ongedaan, verricht men een daad die alles omkeert. Dat wil men. Dus blijft men maar stroomopwaarts roeien, zelfs als men nog geen halve bootlengte vooruit komt. En de symboliek daarvan is alweer te overduidelijk om hem te kunnen negeren; tevergeefs proberen we ons, tegen de stroom in, van de dood te bevrijden door naar de bron te roeien. Dat is de eerste lezing.

Het probleem is echter dat niet een ‘je’, ‘hij’, ‘ik’ of ‘men’ de rivier opgaat tot aan de bron, maar dat de rivier in zichzelf keert. Dat kan twee dingen betekenen; hij raakt in zichzelf gekeerd, óf, hij keert zich in zichzelf om. En waarom ook niet beide tegelijk. Door in zichzelf gekeerd te raken, keert hij zich om. Een hele prestatie voor het leven zelf. We twijfelen

aan de rivier als symbool voor het leven zelf, maar weten voorlopig niks anders te verzinnen.

Daarop volgt een vreemde regel: ‘om de vluchtende vijand te achtervolgen net zo lang tot zijn bron daar uit voortkomt’.

De bron is niet ergens, hij komt ergens uit voort, hij ontstaat dus. Dat past natuurlijk goed in de omkering van de noodwendige gang van zaken die heeft plaatsgevonden. De bron is niet meer iets waar iets anders uit voortkomt, maar de bron komt zelf ergens uit voort. En wel uit de vluchtende vijand. Dat is een lezing.

Maar je zou ook kunnen zeggen dat de vluchtende vijand zelf een bron is die de bron voortbrengt van het achtervolgen an sich. Een aanleiding geworden om in het wilde weg de vluchtende vijand te achtervolgen. Die aanleiding is de vluchtende vijand zelf. Uiteindelijk vlucht die dus niet maar brengt een bron voort. (Waarmee de vijand zijn doel heeft bereikt?) De onderneming is dan mislukt, zoals een onderneming tegen een noodwendige gang van zaken als het leven zelf gedoemd is te mislukken.

6.

Met de bronnen is bij Faverey trouwens überhaupt iets vreemds aan de hand. In *Tegen het vergeten* schreef hij een gedicht waarin bronnen een belangrijke rol spelen en waarin ze bovendien schijnbaar in verband worden gebracht met het gedicht zelf. Ik citeer dit gedicht in zijn geheel.

> Bij herhaling blijkt het zelfs goed
> om te zijn in de werkelijkheid;
>
> maar voor een gedicht is het meestal
>
> niks. Bronmos markeert wel de plaats
> waar zich de bron bevindt, maar tevens
> talloze andere plaatsen waar van
> een bron allang geen sprake meer is,
>
> laat staan van mos. Zo gaat het ook
> met bronnymfen en vinders van bronnen,
> met makers van verzen en met slagen
> van wieken langs de hemeltergende
> knechtende hemel.

Je kan dit gedicht lezen als een aantal mededelingen, ondergebracht in drie zinnen: ‘Bij herhaling blijkt het zelfs goed om te zijn in de werkelijkheid; maar voor een gedicht is het meestal niks. Bronmos markeert wel de plaats waar zich de bron bevindt, maar tevens talloze andere plaatsen waar van een bron allang geen sprake meer is, laat staan van mos. Zo gaat het ook met bronnymfen en vinders van bronnen, met makers van verzen en met slagen van wieken langs de hemeltergende knechtende hemel.’

Er is wel wat vreemds aan zo'n prozatekst.

Het ‘zelfs’ in de eerste zin lijkt vreemd maar is het niet. Het zou eenvoudigweg kunnen terugslaan op het gedicht ervoor (dat deel uitmaakt van eenzelfde cyclus), waarvan de eerste regels luiden:

> Maar waarom zich te koesteren
> in de afglans van weer een andere
> illusie, zich uit te strekken/ onder een boom
> die geen schaduw werpt.’

Wel vreemd is de overgang tussen de eerste zin en de tweede. Het zijn twee zinnen die elkaar opvolgen zonder dat de mededelingen die ze behelzen met elkaar betrekking lijken te hebben. De eerste zin zegt dat het zelfs goed is om in de werkelijkheid te zijn, tenminste; bij herhaling blijkt dat. Maar voor gedichten gaat dat meestal niet op. In de tweede zin gaat het plotseling over iets heel anders, namelijk Bronmos. Dat markeert dan wel de plaats waar zich de bron bevindt, maar ook andere plaatsen waar van een bron allang geen sprake meer is. (Vroeger was er dus kennelijk wel sprake van. Zijn die bronnen opgedroogd en is er nog maar één in functie? En heeft die laatste daarom het recht ‘de’ bron te zijn?) En dan komt er een hele vreemde toevoeging; ‘laat staan van mos’. In de toevoeging staat dus: als er Bronmos is, hoeft er al helemaal geen sprake nog te zijn van mos. Dit is een geheel onbegrijpelijke mededeling, die de balans flink verstoort. Is de lezer op dit punt aangekomen dan is het gedicht als een gek gaan wiebelen en is hij bereid op elke andere zin over te stappen om maar in beweging te blijven en zo dan desnoods overeind te blijven. Alsof hij over ijsschotsen loopt.

Terug naar de overgang van de eerste naar de tweede zin. Omdat, op de letter gelezen, het verband tussen de eerste zin en de tweede ontbreekt, legt de lezer zelf wel via beeldspraak een verband. Hij is gewend de dingen zo te

lezen dat ze begrijpelijk worden. Hij leest dus zoiets als: ‘Met een gedicht is het net als met bronmos..’ enz. Het laat zich verder wel invullen: Het gedicht wijst, als Bronmos, een bron aan, maar het is een uiterst onbetrouwbare aangever, dus is het meestal beter het gedicht niet in de werkelijkheid te laten zijn. Op de keper beschouwd betekent de aanwezigheid van een gedicht nog niet eens dat er een gedicht aanwezig is namelijk, net zoals Bronmos zeker niet de aanwezigheid van mos hoeft te markeren.

Je kunt het maar beter allemaal in de onwerkelijkheid schuiven. Dan ben je tenminste van die ondoorzichtige bronnenbusiness af. Want is een bron niet net zoiets als een wortel; iets dat je met ‘de werkelijkheid’ verbindt, iets dat ‘het dingige in het vlietende’ hoort te wezen? Maar als dat alles op losse schroeven staat, als zelfs ‘het echtste niet bestaat zoals het zich voordoet’, dan is het voor een gedicht ook meestal niks om je daarmee op te houden. Een stevige uitspraak overigens voor een gedicht dat zelf niets anders doet dan zich daarmee op te houden!

Die bron, dat moet wel iets heel bijzonders zijn. Dat je een bron met bronmos vindt, is bij lange na niet gezegd. En als de rivier in zichzelf keert, alleen om de vluchtende vijand te achtervolgen, komt juist uit die vijand de bron voort. Dus bronnen ontstaan om je op een verkeerd spoor te brengen, maar als je ze zoekt dan vind je vrijwel zeker niks. Toch gaan we door, hele rivieren keren in zichzelf om maar door te gaan. En; ‘Zo gaat het ook (...) met makers van verzen en met slagen van wieken langs de hemeltergende knechtende hemel.’

Hans Faverey: *Tegen het vergeten.* (Uitg. De Bezige Bij)

Kees van 't Hof
Hetzelfde en toch anders

De schrijver Bernlef bouwt al jaren aan een langzamerhand zeer omvangrijk oeuvre. Binnen zijn werk bestaat een grote samenhang, er is sprake van talloze dwarsverbanden, of het nu proza of poëzie betreft. In dat oeuvre heerst dan ook een zo grote consistentie, dat het misschien moeilijk lijkt er een bepaalde ontwikkeling uit te isoleren. Toch is dat laatste mijns inziens wel degelijk mogelijk, vooral wanneer we ons, zoals hier, beperken tot de poëzie. Zowel de genoemde consistentie als een duidelijke ontwikkeling worden zichtbaar in de nieuwste dichtbundel *Geestgronden.* Het openingsgedicht hieruit heeft als titel 'Hetzelfde anders'. We kunnen ons de vraag stellen wat de betekenis hiervan is. Met andere woorden, waaruit bestaat in deze bundel 'hetzelfde' en wat is er 'anders' in?

In de poëzie van Bernlef is altijd sprake geweest van een grote geoccupeerdheid met de (soms zeer alledaagse) dingen om ons heen. Als we nu alleen kijken naar de laatste jaren, dringt zich echter een zeer speciale houding op, die wordt ingenomen tegenover deze dingen en de 'werkelijkheid' waarvan ze deel uitmaken. Het werk van die afgelopen jaren lijkt immers grotendeels beheerst door een steeds verder ontwikkelde visie op deze elementen. Deze visie bracht de schrijver voor het eerst onder woorden in een essay, dat is opgenomen in *Het ontplofte gedicht.* In de verhouding tussen de dichter en de omringende werkelijkheid gaat het daar om 'het vinden van een taal die het zwijgen van de wereld zoveel mogelijk benadert' en 'een poging een land zonder landschap te zien'.[1.] De dingen moeten met andere woorden niet vermenselijkt worden, maar ze moeten in hun 'onmenselijkheid', in hun eigenheid worden getoond. In diezelfde tijd ontdekt hij de gedichten van Tomas Tranströmer. Dit werk was hem, zoals hij stelt 'op het lijf geschreven'.[2.] Via een opmerking over de Franse auteur Ponge probeert hij duidelijk te maken wat voor hem de kern is van het werk van Tranströmer.[3.] Men zou, zo stelt hij 'in zekere zin kunnen zeggen dat de hele natuur, de mens inbegrepen, niets dan een schrift is (...) een *niet-betekenend* schrift, vanwege het feit dat het aan geen enkel betekenissysteem refereert'. Er is dus wel sprake van schriftuur, maar die is voor ons niet meteen te duiden. De wereld als geheel kun je in deze visie zien als een taal, waarvan wij deel uitmaken. Wij beleven die taal ook, maar de vraag of wij haar kunnen ontcijferen met ons verstand, moet in deze visie negatief worden beantwoord. Het gaat immers om wat Tranströmer als volgt onder woorden brengt: 'Taal maar geen woorden.'[4.]

In de poëzie van Bernlef komen allerlei 'sporen' voor, bijvoorbeeld in smeltende sneeuw. Die sporen verwijzen dan naar wat ik nu maar het *taal-thema* noem. In de bundel *Winterwegen* uit 1983 staat in het gelijknamige gedicht de volgende kenmerkende strofe:

> Wanneer de winterwegen smelten
> blijft het vermoeden van een landkaart
> onder onze voeten

J. Bernlef, foto: Bert Nienhuis

Onder alles wat we waarnemen, zoals het aardoppervlak of het menselijk schrift, zijn zulke sporen te vinden. In dezelfde bundel vinden we binnen de cyclus ‘Wolf’ daarvan een voorbeeld. Het eenzame, naar het noorden trekkende dier uit de titel wordt in het laatste gedeelte van de reeks zichtbaar. Dan staat er:

> Hij schudt zijn vacht, als teken
> vallen de woorden in de sneeuw
>
> Nu is hij onzichtbaar
>
> Alleen vervolgen sporen hun weg.

Hoe mooi en tegelijkertijd doeltreffend is hier overigens van de meerduidigheid van het woord ‘teken’ gebruik gemaakt.

Veel gedichten in de nieuwe bundel worden beheerst door het besproken thema. Neem bijvoorbeeld het eind van ‘Kristalontvanger’. Nadat bepaalde geluiden uit het door de ‘ik’ gebouwde apparaat zijn gekomen, staat er:

> En dan werd het stil, een stilte
> die zich dwars door mij heen boorde-
> op straat lopend wist ik mij doorkruist van geluiden.
>
> Dat gevoel heeft mij nooit meer verlaten-
> als ik spreek hoor ik steeds iets anders
> iets dat onderweg is, pijlsnel en stil.

Het verval van bijvoorbeeld gebouwen of onderdelen daarvan, veroorzaakt ook het verlies van door de mens gegeven betekenissen, die verbonden waren met hun functie als woning of opslagplaats. Wat overblijft, verwordt tot een deel van die ‘taal’, waar hierboven sprake van was. In de reeks ‘In de loop der jaren-Coney Island’ gaat het ogenschijnlijk om de geleidelijke verdwijning, door verval, van wat eens een mondaine badplaats was. Uit ‘Surf Avenue’ citeer ik de volgende strofe:

> Niet wat verdween maar wat
> bleef hangen aan steeds dunnere
> draden zich herhalend: taal
> die de verschillen schuwt
> en onhoorbaar op hetzelfde
> hamert: dat dat het wonder is.

Dat we die ‘taal’ wel herkennen, blijkt uit de volgende strofe uit het gedicht ‘Klaviatuur’, waarin een wandeling over herfstbladeren als volgt wordt beschreven:

> We betreden de ritselende partituur
> en worden zonder het te weten in de
> loop van onze wandeling tot klaviatuur
> voor een lied dat wij van herkenning
> stilzwijgend ondergaan.

In het verlengde van dit alles liggen dromen en visioenen, waarin beelden tot ons komen, waarvan wij het bestaan in het dagelijks leven vergeten. Vooral in de wijze waarop deze visioenen zijn uitgewerkt, namelijk beeldend en met een grote mate van intensiteit, ligt een gedeelte van het nieuwe van deze bundel, het ‘anders’, waarvan

in de titel van het eerste gedicht sprake is. Maar er is meer. Met de taal werd in bundels van de laatste jaren op bijna karige wijze omgesprongen. Dat is nu veranderd. Weelderig stroomt ze in deze bundel, als bevrijd uit een te nauw geworden bedding. De rijkdom neemt, met de opgeroepen spanning bijna van gedicht tot gedicht toe en komt in de laatste reeksen tot een hoogtepunt.

Alvorens ik tot een korte bespreking van de cycli overga, sta ik even stil bij ‘La Dormeuse’, dat naar mijn mening direct samenhangt met de reeks ‘Verzwegen Visioen’. Eerstgenoemd gedicht, waarvan de eerste en de laatste strofe een duidelijke toespeling op ‘Het slapende Meisje’ van Vermeer bevatten, is bijna een voorbereiding op de ‘Tombe voor Pieter Janszoon Saenredam’, zoals de ondertitel van de bedoelde reeks luidt. Teneinde dat te verduidelijken citeer ik om te beginnen de eerste twee strofen van het Vermeer-gedicht:

> Waar denkt zij aan terwijl zij
> aan tafel zittend slaapt
> hoort zij het stromen van haar bloed
> hoe het trekt in de patronen van de pers
> en uitmondt in de waterval?
>
> Niets weet het water, niets de vissen
> tot de oppervlakte plotseling kantelt
> en zich donderend uitrolt over rotsen
> waar meeuwen krijsend rond hun maaltijd staan.

Het Perzische tafelkleed, waarvan op de voorgrond van het genoemde schilderij een rand naar beneden hangt, wordt in het gedicht tot

een waterval. In de tweede strofe wordt een landschap opgeroepen, waarin mede door middel van een prachtig gebruik van de oklank, een sfeer van dreiging en grootse desolaatheid overheerst. Het lijkt alsof we stuiten op de oerstroom van het menselijk onderbewuste. Even wordt, in de droom van het meisje wellicht, iets zichtbaar gemaakt van de wereld achter de dagelijkse schijn.

In het ‘Verzwegen Visioen’ komt dit in een veel uitgewerkter vorm tot uiting. Bernlef laat hierin Saenredam binnen een door hemzelf gemaakt kerkinterieur te voorschijn komen. Van deze kunstenaar is bekend wat hemzelf in het derde gedicht ervan in de mond wordt gelegd: ‘heel mijn leven heb ik niets gedaan dan/ schilderen wat ik zag, naar 't leven’. Maar ook hij, wiens doeken zo klaar en helder lijken, wordt overvallen door het visioen van een waterval. Meegesleept wordt hij, door iets wat hij in zijn ver doorgevoerde realisme, paradoxaal genoeg, zelf heeft opgeroepen:

> Nu gebeurt wat ik mijzelf
> verbood te zien
> en door te schilderen onthulde..

Wat hij onthult zijn de levens ‘van hen die voor en na (hem) bedolven werden en/ onzichtbaar de luister vormen van dit gebouw’. Dan verplaatst het visioen zich, via het Kennemerland naar de zee. Daar wordt het ‘stijve licht’ van Saenredam opnieuw ter sprake gebracht. Maar nu leidt dat tot een beeld van ondergang, dat samenhangt met het ideaal van Saenredam. Deze schilderde liever kerkinterieurs zonder menselijk of dierlijk leven erin. De zogenoemde stoffage liet hij aan andere over. Nadat alles

> ten slotte is opgegaan in licht
> in roerloos licht (...) dat als
> een koepel over deze wereld staat

eindigt de betreffende strofe als volgt:

> en
> *die daarin pijlsnel ten onder gaat.*

Maar dan wordt in de golven mogelijk de ‘onderschildering’ geraakt en daarmee zijn we terug bij de oerstroom uit ‘La Dormeuse’ en ook bij het ‘taal-thema’.

In de laatste cyclus ‘Geestgronden’, heerst de figuur van Gorter over het duinlandschap waar hij zo vaak in verbleef. Soms wordt de dichter voor ons opgeroepen, zoals in de volgende klankrijke strofe:

> De distelklitten waarvan hij
> streng na streng haar haar ontdeed
> hoe hij de rulle plekken in het zandpad meed-zo
> met zijn voorwiel dat hij bijna toch nog slipte
> en omkeek triomfantelijk met zijn trotse
> brosse kop naar Wies die lichtjes met haar haar
> over het stuur gebogen volgde hem,
>
> Herman G.

Ook in deze reeks is er sprake van schilderkunst; afbeelding en realiteit. Ze worden tegenover elkaar gesteld als dromen en werkelijkheid. Hierbij is het onmogelijk niet te denken aan de periode van Gorters' moeizame keuze hiertussen. Bovendien lijkt

het probleem mee te spelen dat hij in diezelfde tijd had bij het maken van de *Verzen*. De sensaties die de werkelijkheid bij hem opriepen, wilde hij weergeven. Maar zodra hij de woorden op papier zette, betekende dat een vervalsing.[5.] Dit alles wordt verbonden met Bernlefs' oude ‘taal-thema’ en dit complexe geheel leidt tot een gedicht, dat naar mijn mening tot de mooiste behoort uit de bundel. Ik citeer er de eerste drie strofes uit:

> Het is net, zei hij, alsof ik de kleuren
> niet zien, alleen maar me herinneren kan
> iedere keer dat mijn ogen terugkeren naar het doek
> voel ik dat ik iets verlies dat er wel is
> hier raak ik dus nooit uitgekeken; iets
>
> Het is het landschap zelf dat tot
> herinnering werd aan wat er altijd was
> iets zonder mensen, in dienst van wind
> van lichte hoefsporen en prenten, iets
> waar zelfs het licht zich niet in vindt
>
> Het is net, zei hij, alsof ik in een droom loop
> er is taal maar er zijn geen woorden, er
> zijn kleuren
> maar zij hechten zich aan niets, ik schilder
> als een blinde, verf staat mij in de weg
> o, droom ik, als ik eenmaal wakker was

Deze prachtige dialoog wordt gevolgd door het

afsluitende gedicht van de reeks en tegelijk van de bundel. In de laatste regels ervan ‘beginnen geestgronden/ in vervoering te spreken.’ In deze regels heerst een grote intensiteit. De meerduidigheid van het woord ‘geestgronden’ wordt hier op doeltreffende wijze benut; het gaat in deze bundel immers ook om het verkeren met een aantal doden, een aantal ‘geesten’. Nog eenmaal speelt in dit slot het ‘taal-thema’ een rol, mooi ingebed in de sfeer van de reeks.

‘Hetzelfde’ en het ‘anders’, ze komen beide aan bod in dit nieuwe werk. Het zal echter duidelijk zijn geworden dat het ‘anders’ zeker een verrijking betekent. Al met al is er sprake van een vaak indrukwekkende bundel, die een voorlopig hoogtepunt betekent in het poëtisch oeuvre van Bernlef.

Eindnoten:

1. *Het ontplofte gedicht* blz. 125.
2. *Op het noorden* blz. 150 e.v.
3. ibidem, blz. 173
4. ibidem, blz. 174
5. Zie de inleiding van Enno Endt bij de *Verzen* van Herman Gorter, Amsterdam 1977.

Anneke Reitsma
‘Alles is pas aangevangen’

The Rainbow

My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky:
So was it when my life began;
So is it now I am a man:
So be it when I shall grow old,
Or let me die!
The Child is father of the Man;
And I could wish my days to be
Bound each to each by naturel piety.

(William Wordsworth)[1.]

Inleiding

Er is een bekende uitspraak van Charles Baudelaire die voor de hedendaagse lezer van poëzie - mits die niet alleen geïnteresseerd is in afzonderlijke gedichten, maar vooral ook in de samenhangende totaliteit van een oeuvre - nog steeds haar geldigheid behouden heeft. Baudelaire zei eenvoudig: ‘Om de ziel van een dichter te doorschouwen, moet men in zijn werk die woorden opzoeken, die het meest voorkomen. Het woord verraadt waarvan hij bezeten is.’[2.]

In de poëzie van Ida Gerhardt (1905), van wie onlangs *De Adelaarsvarens* verscheen, domineert het *water*-motief, waarbij het vooral gaat om het waterlandschap van de Hollandse rivieren, in welke context verwante begrippen als ‘wolken’, ‘luchtspiegelingen’, ‘uiterwaarden’ en ‘schepen’ een belangrijke rol spelen.

In een van haar dankwoorden, uitgesproken op 2 april 1975 bij de presentatie van het getoonzette *Boek der Psalmen*, fomuleerde Gerhardt het zo:

‘De psalmen hebben de bewogenheid en de tekening van levend water, waar weer en wind steeds wisselend overheen gaan. Nooit kunnen onze ogen scherp genoeg zien, nooit onze oren opmerkzaam genoeg luisteren (...). Voor het water hebben wij, mensen van de lage landen bij de zee, de landen van Maas, Waal en Schelde, dacht ik een open oog. Voor dat spel van lijnen en cirkels, van licht en schaduw, van doorschenen diepten en vluchtende rimpelingen. Dit alles is evenzo in de poëzie te zien en in de psalmen in bijzondere mate.’[3.]

Wat mij in deze passage altijd getroffen heeft, is de volstrekte en voor Gerhardt zo wezenlijke parallellie van woord en water, natuur en poëzie. De implicatie van een dergelijke verbinding is dat een levend vers ontstaat bij de gratie van aandacht en opmerkzaamheid, eigenschappen waarover wij als kind natuurlijkerwijs beschikten. Is dit wellicht de reden waarom in *De Adelaarsvarens* ‘kind’ en ‘water’ welhaast een tweelingmotief vormen (en hiermee heb ik niet zozeer een getalsmatige overeenkomst op het oog als wel dat beide motieven, in een en dezelfde context, elkaars betekenis versterken)?

Ida Gerhardt, foto: Ab van der Kloot

Er staat in *De Adelaarsvarens* een kort vers dat ons bij de beantwoording van deze vraag behulpzaam kan zijn en waarbij wij als vanzelf teruggestuurd worden naar vroeger werk:

Rivierbaken

Gorcum, 22 april 1988

Daar waar het water was,
daar waar het, later wàs
wat ik als kind al wist.

Daar waar het water is,
daar waar het baken is
waarin het is gegrift.

Het gedicht is geschreven naar aanleiding van 22 april 1988, toen Gerhardt door haar geboortestad Gorcum een plaquette werd aangeboden in de vorm van een rivierbaken. In een steen gebeiteld zijn sindsdien de woorden zichtbaar van een vers dat eerder in *Het Sterreschip* (1979) verscheen:

Tekst op een rivierbaken

God weet: ik heb mijn verzen uitgestort
voor wie ik nimmer zag noch ooit zal zien.
Opdracht vol raadselen. Het uur is kort.

Misschien is het een erfgenaam: nadien,
wanneer ik zelf tot stof zal zijn verdord.
Een kind dat in dit land geboren wordt.[4.]

Lezen is luisteren en ontvankelijk voor signalen zijn.

Nu Gerhardt zelf zo onmiskenbaar een verbinding tot stand brengt met eerder werk (zoals in een van de aantekeningen nog eens expliciet wordt verantwoord), doemt - ter karakterisering van *De Adelaarsvarens* - de vraag op welke plaats deze bundel in het geheel van Gerhardts oeuvre inneemt. Is *De Adelaarsvarens* misschien te beschouwen als het fascinerende sluitstuk van een trilogie die met *Het Sterreschip* begon?

Eén ding hebben beide bundels, taalkundig op hun titels lettend, in elk geval gemeen: de aard van hun samenstelling, waarbij hoog en laag, straks (zogoed als ‘toen’) en nu, hemel en aarde samenvallen.

‘De tijden waren niet gescheiden’

Het mag achteraf verbazingwekkend lijken, maar toen Ida Gerhardt het manuscript voltooid had van haar debuutbundel *Kosmos* (1940) zei ze, tegenover Marie van der Zeyde:

> Nu is het dan af en nu zal ik nooit meer iets schrijven (...). Ik zou niet weten wat ik verder schrijven moest (...), want wat ik te zeggen had héb ik nu gezegd.’[5.]

Ondanks de zeventien dichtbundels die Gerhardt inmiddels op haar naam heeft staan, vermoed ik dat de 83-jarige dichteres van nu nog steeds voor een deel verbaasd is dat haar uitspraak van bijna vijftig jaar geleden zozeer ongelijk gekregen heeft. Het is immers een feit dat de grote thema's die Gerhardts poëzie beheersen reeds in het vroege werk gegeven zijn:

* Een gepassioneerde liefde voor de natuur, die haar keerzijde heeft in een felle aanlacht (vergelijk de in 1947 verschenen bundel *Kwatrijnen in opdracht*) wanneer het landschap onachtzaam behandeld wordt;
* Een volstrekte eerbied (waarin respect en verwondering samenvallen) voor het medium van de taal;
* Dichterschap als opdracht;
* Besef van 'vooruderschap', waarbij integratie van het Klassieke erfgoed een belangrijke rol speelt;
* Vreugde om uitingen van vriendschap, met als keerzijde: bezeerde verwondering wanneer jaloezie en onbegrip de menselijke verhoudingen domineren. Een titel als *Buiten schot* (1947) is in dit verband veelzeggend.

Binnen de totaliteit van Gerhardts oeuvre doet zich twee keer een belangrijke accentverschuiving voor, die in beide gevallen beschouwd kan worden als een verdieping van de oorspronkelijke thematiek.

De eerste verschuiving wordt gemarkeerd door de in 1955 verschenen bundel *Het levend Monogram*, waarin de aandacht voor het uiterlijke landschap plaats heeft gemaakt voor een binnenwaartse afdaling in het persoonlijk leven van de ik-figuur. Het is daarbij opvallend dat het conflict tussen moeder en dochter, teruggaand op een vroege 'Kinderherinnering' beslist wordt aan de *water*kant:

> 'Opeens voelde ik, dat gij mij naar het water trok.
> Gij zijt gekeerd, omdat ik wild en angstig schreide
> Wit liep gij op de dijk; ik hangend aan uw rok.
> Moeder en kind: vijanden en bondgenoten beide.'

Het is geen toeval dat de bevrijdende omslag die zich tenslotte in de titelafdeling voltrekt wederom in verband wordt gebracht met het *water*motief: het is immers dankzij de transformerende kracht van het water dat de verdwenen vis als Monogram wordt wedergeboren. In dit magische vermogen van metamorfose - de meest verstrekkende vorm van 'zuivering' - komen woord en water samen. Deze hernieuwde, aan het persoonlijk verleden gespiegelde verbinding gaat gepaard met een geïntensiveerde bewustwording van het eigen dichterschap, waarvan de religieuze oorsprongen in ontzag worden aanvaard. Het gedicht 'Ad Te Clamavi'[6], waarin het motief van de *adelaar* een psychologische én poëticale dimensie krijgt, zegt het zo:

> De adelaar is neergeschoten.
> Hij daalde cirkelend: heel het dal
> zag met ontzetting naar zijn val.
> Een land door bergen ingesloten.
> Mijn ziel door bergen ingekraagd.
> Vleugelen had ik uitgeslagen -
> God, wil mij op uw adem dragen;
> aanzie mij, God, ik ben belaagd.

Vanaf *De Slechtvalk* (1966) komt de poëzie van Ida Gerhardt steeds meer in het teken van de ouderdom te staan, hetgeen gepaard gaat met een mythische versmelting van lokaties en culturen, waarbij Holland, Ierland, Hellas en Palestina kunnen samenvallen in een magisch landschap dat van alle tijden is. In *Twee uur: de klokken antwoordden elkaar* (1971) wordt de fase van de ouderdom verbonden met een bovenpersoonlijk herinneringsvermogen:

> En ik bleef achter. Laak mijn tranen niet:
> wie oud geworden is in déze eeuw
> draagt in zijn denken vele eeuwen mee.
> Gelaagd is hij, gelijk een bergwand is.
> en heeft, eenzaam, van die gelaagdheid weet.

Een tweede aspect van het ouderdomsmotief, de rekenschapsgedachte, hangt ten nauwste met het voorgaande samen: wie zich zo persoonlijk in een eeuwenoude stroom voelt opgenomen, acht zich verplicht om de erfenis der voorouders ook *in* het eigen dichterschap zorgvuldig te beheren. Zo beschouwd is Gerhardt een 'rhetorisch' dichter, '*in den goeden zin des woords*' die J.C. Bloem hieraan heeft toegekend toen hij zei:

> Onder rhetorische poëzie (...) versta ik poëzie, die zich bewust vastknoopt aan de traditie.

Bij Gerhardt gaat het daarbij steeds weer om de vraag of de opdracht nog herkend wordt en door het vers wordt ingelost. Dat is een kwestie van vakmanschap niet alleen, maar ook van moed:

'Kies wat uw beitel niet bevalt', zo staat het in *De Adelaarsvarens*, 'het bar graniet, het zwart bazalt.'

Deze complexe thematiek van de ouderdom, waarbij herinnering en rekenschap samenkomen in de *opdracht*, bereikt een hoogtepunt in *Het Sterreschip* (1979), waarin motieven uit het laatste en het eerste bijbelboek visionair verweven zijn:

Genesis

Oud worden is het eindelijk vermogen
ver af te zijn van plannen en getallen;
een eindelijke verheldering van ogen
voordat het donker van de nacht gaat vallen.

Het is een opengaan van vergezichten,
een bijna van gehavendheid genezen;
een aan de rand der tijdeloosheid wezen.
Of in de avond gij de zee ziet lichten.

Het is, allengs, een onomstotelijk weten
dat gij vernieuwd zult wezen en herschapen
wanneer men van u schrijven zal: ‘ontslapen’.
Wanneer uw naam op aarde is vergeten.

Hoewel de dominerende aanwezigheid van het ouderdomsmotief het mogelijk en zinvol maakt om in *Het Sterreschip, De zomen van het licht* (1983) en *De Adelaarsvarens* een samenhangend drieluik te zien, is het even nuttig om zich de verschillen in *belichting* te realiseren, als gevolg waarvan steeds een ander aspect van de ouderdom op de voorgrond treedt.

In *Het Sterreschip* wordt het motief van de ouderdom vooral verbonden met de rekenschapsgedachte, waarbij persoonlijke levensén poëticale vragen ten nauwste met elkaar samenhangen. In het titelgedicht van de bundel, dat het karakter van een ‘queeste’ heeft, zegt de ik-figuur het zo:

Om een laatste antwoord is het,
dat ik, oud en grijs geworden,
door mijn naasten haast verslagen,
ééns nog intrek heb genomen
in de stad van mijn geboorte.

illustratie: Fred Geven

En wederom is het, zoals dat ruim twintig jaar eerder geregistreerd werd in *Het levend Monogram*, een *riviergezicht* dat voor de ik-figuur een onverwacht signaal en antwoord bevat. Het gaat dan om een weerzien met het schip Aldebaran, dat voor de ik-figuur - krachtens zijn naam - de synthese belichaamt van hemel en aarde, dag en nacht, maar ook van bewuste kennis en het bovenrationele weten dat eigen is aan de gebieden van droom en verbeelding[8]. Het is dankzij de confrontatie met deze Aldebaran (die door Gerhardt in de slotfase van het gedicht nadrukkelijk beschreven wordt in termen van de Christusfiguur) dat de 'ik' zich uiteindelijk bevrijd kan voelen in een hernieuwde bewustwording van het eigen dichterschap. Het 'laatste antwoord' ligt besloten in de van hogerhand verleende 'opdracht vol raadselen'.

De zomen van het licht sluit in een volmaakte continuïteit op het voorgaande aan door het *Eroos*motief tot kernthema van de bundel te maken. De titel hiervan is overigens ontleend aan het slot van het vijfde boek van Lucretius' *De Natuur en haar Vormen*, welke passage (in de vertaling van Gerhardt zelf) luidt:

Zóó bracht het een na het ander de tijd geleidelijk te voorschijn,
rede bewoog het om zich naar de zoomen van 't licht te ontvouwen.
Want zij zagen in den geest het eene licht na het and're
aangaan - scheppend totdat den steilsten top zij bereikten.[9]

In een uitvoerige toelichting brengt Gerhardt het Eroosmotief in verband met de mythische Eroos, zoals hij door Socrates in zijn tafelrede tijdens *Het Symposion* getekend wordt. Eroos, boreling van Penia (de berooidheid, de armoede) en Poros (de rijkdom, de overvloed) verzoent in jeugdige kracht de tegendelen van zijn afkomst.

'Dit was het dan,' aldus Gerhardt, 'alleen maar dit, waarvan hij [Socrates] - naar zijn eigen getuigenis - wérkelijk zeker was, waarvan hij *weet had*, naar de diepste betekenis van dat woord. Eroos, het onstilbaar verlangen, dat hem steeds weer tot zijn werk opriep - zoals het ook de kunstenaar rust noch duur laat (...)'.[10]

De geactiveerde aanwezigheid van Eroos stelt niet alleen vroege herinneringen in het bredere perspectief van de opdracht, ook eigentijdse gebeurtenissen dagen uit tot vergelijking en herkenning. Zo gaat ‘De Oproep’ terug op het ‘lichtende lint’ van een Sint Maartensoptocht in november 1938, terwijl het nevengeschikte vers ‘Eroos ter ere’ in de restauratie van de Utrechtse Domtoren een parallel herkent ten opzichte van het creatieve proces: zoals de restaurateur zich dienstverlenend heeft op te stellen tegenover de architectonische wetmatigheden van het betreffende bouwwerk, zo ook is de dichter slechts instrument in de handen van een verborgen bouwmeester, die vele werktekeningen ter invulling na heeft gelaten. Mogen stenen, cement en troffel niet ontbreken in de uitrusting van de geschoolde bouwvakker, zo ook is de dichter - als arbeider die een *toegepaste* kunst beoefent - aangewezen op het onmisbare instrumentarium van woorden, het hechtingsmedium der syntaxis en het stilistisch meesterschap van een persoonlijk idioom.

Wat ‘de tijd’ hierbij steeds stelliger tevoorschijn roept, is de erkenning dat àlle scheppingsactiviteit naar haar wezen *onvoltooid* is:

Eroos ter ere

Te werken aan het vers
dat in de steigers staat:
dàt is waarvoor ik dien,
al was het dag en nacht.
Ik leef pas als het mij,
krachtens de Eroos van
het onvoltooide, weet
te zetten naar zijn hand.

O, de Domtoren als
hij in de steigers stond,
en schemerde er doorheen.
Diep in gedachten liet
hij toe dat hij rondom
met werkvolk was bezet
tot op de transen: mits
aan hém bleef het gezag.

De Adelaarsvarens accepteert van deze opdracht de uiterste consequentie: hoe zou men 'de Eroos van het onvoltooide' meer en zuiver recht kunnen doen dan door in hoge ouderdom het ongeschonden kindzijn te verbeelden? 'The child is father of the Man', dichtte Wordsworth, 'And I could wish my days to be/ Bound each te each to natural piety.'

Piëteit, die zeldzame gewaarwording van schroom, eerbied en geluk, doet zich bij Wordsworth voor in de confrontatie met een regenboog: het teken van Israels God dat Hij een eeuwigdurend verbond gesloten heeft met de mensen. In *De Adelaarsvarens* - een pelgrimage langs steilten - verschijnt het *kind* als het meest wezenlijke verbondsteken. Schelp en varens kunnen daarbij zijn.

De steilste top

De Adelaarsvarens bestaat uit vier, apart ondertitelde cycli:

* 'Negen verzen van zonsopgang'[11.]
* 'De adelaarsvarens'
* 'In nevelen'
* 'De toverwoorden'

Op 30 april 1988 werd, bij wijze van verjaarsgeschenk aan koningin Beatrix, *De Wording* uitgezonden, een schitterende produktie van Cherry Duyns, waarbij het ontstaansproces van vijf kunstwerken op fascinerende wijze in beeld werd gebracht. Eén van deze kunstwerken betrof het volgende vers van Ida Gerhardt, dat in de titelafdeling van *De Adelaarsvarens* (de meest *poëticale* cyclus van de bundel) is opgenomen:

Langzaam opent zich het inzicht
dat een werkelijk vers iets levends
is, van stonden aan een wonder.

Langzaam opent zich het inzicht
dat het licht van binnenin is
wat die wisseling geeft van tinten.

Langzaam opent zich het inzicht
dat geen mensenkind kan weten
waar de herkomst van het vers ligt.

In het creatieve proces blijken spreken en schrijven veel minder doorslaggevend te zijn dan zwijgzaamheid en het vermogen om te kijken. Wandelend over een dijk, naast ondergelopen uiterwaarden en omgeven door winterluchten en watervogels, zien we Gerhardt dan ook regelmatig stilstaan: in een intense aandacht de signalen registrerend van de wereld om haar heen. Het is bij deze beelden schrijnend om te weten dat Gerhardts gezichtsvermogen sinds 1983 zodanig achteruit is gegaan dat van een optimaal zintuiglijk kijken geen sprake meer is. Wanneer het een enkele maal tóch lukt om woorden te lezen en details te ontwaren, wordt dit vermogen - zoals dat ooit in onze kinderjaren het geval geweest is - opnieuw als een magisch geschenk ervaren:

Gisteren heb ik zomaar een naam gespeld,
een Rijnaak onder Ochten langsgevaren.
In één moment kon ik het woord ontwaren:
Argo, helwit op een azuren veld.

Toch nog? - Mijzelf in blindlezen bekwamen?
De halve nacht spelde ik arkennamen.

('In het voorbijgaan').

Het is wel zeker dat de titel van de derde afdeling mede op dit gegeven betrekking heeft. Het landschap vertoont zich immers 'in nevelen' en kijken wordt steeds meer een *herinnerende* vorm van zien. Heel sterk komt dit tot uitdrukking in het vers 'Pelgrimstocht', waarin de adelaarsvarens voorkomen waaraan de bundel zijn krachtige titel ontleent:

Pelgrimstocht

Hervonden na tien jaren tijds
de plek waar geen sterveling komt.
Waar het stil is als in een crypt.
Waar zij zijn, in blauw-zwarte lei.
Twee adelaarsvarens, manshoog,
vereeuwigd fossiel in de steen.
Ik adem, ik heb het bereikt.

Er komt mistige kou van de wand
waar hun werend domein is, waar zij
ongenaakbaar, met zwijgend gezag,
mij doen weten dat ik niéts weet.

Het is een bedevaartstocht, in eenzaamheid ondernomen, naar een plek ‘waar geen sterveling’ (!) komt, maar waar leven en dood - *adem* en *steen* - elkaar desalniettemin ontmoeten. Op deze heilige plaats voltrekt zich tenslotte een magische wedergeboorte: de versteende adelaarsvarens, wier natuurlijk leven zich misschien wel eeuwen geleden heeft afgespeeld, wordt opnieuw de *adem* ingeblazen *via de woorden en het ritme van het vers.* Daarom eindigt deze pelgrimage in een beschroomd ontzag voor het ‘werend domein’ van de varens niet alleen, maar tevens in het heilige besef van de ik-figuur ‘dat ik niéts weet’, want wie zou van een dergelijke transformatie ook maar iets begrijpen? Orpheus wellicht, de mythologische zanger die van Apollo - de God van het licht - een lier ten geschenke kreeg.

Met zijn betoverende zang en snarenspel wist deze Griekse psalmist dieren en dingen in de natuur, waaronder het meest levenloze gesteente, in beweging te brengen. Het is dan ook geen toeval dat de laatste afdeling van *De Adelaarsvarens* (nà de beschreven pelgrimage) ‘De *toverwoorden*’ heet. Aan deze Orpheus, mythische oergestalte van de dichter, wordt eerder in de bundel (onder de psalmische titel: ‘Voor de balletmeester’) het volgende vers gewijd:

Alles is pas aangevangen.
Ongemeten zijn de kansen:
Orpheus liet de stenen dansen.

Er zit nog een ander, meer verborgen facet aan deze pelgrimage, dat eveneens met het Orpheusmotief kan worden verbonden. Het is immers geen toeval dat naast het vers ‘Voor de balletmeester’ het gedicht ‘Apollinisch’ staat afgedrukt, waarin sprake is van

mijn gedachten,
die naar verre verten, ijlings, ijlings
uitgaan, liefste, om u te bereiken.

Zoals Orpheus destijds - dankzij het hoge geschenk van Apollo - in de gelegenheid werd gesteld om zijn geliefde Eurydice terug te halen uit het land der gestorvenen, zo ook zendt de ik-figuur in ‘Apollinisch’ haar gedachten uit in een poging om de verre ander (die ‘een godheid’ genoemd wordt) te bereiken. Ik meen dat deze verre ander de dichtersgestalte van Leopold is, van wie elders in de bundel gezegd wordt:

En eenzaam is zijn weg gegaan

die Cheops schiep. - Hij riep u aan.[12.]

In de poëzie van Ida Gerhardt zijn het telkens weer afzonderlijke verzen, die - soms over een afstand van vele decennia heen - *antwoord* geven aan elkaar. Zo vertoont het idioom van ‘Pelgrimstocht’ tot in detail overeenkomsten met het veel oudere gedicht ‘Leopold’, dat in de sapphische strofevorm geschreven is:

Leopold

Adelaar was hij tot de laatste strofe,
toppen óverzwevende waar geen sterveling
ooit genaakt, of naar de verlaten horstplaats
statig weer dalend.

Onverschrokken kantelend langs ravijnen,
vochtomvlaagd door daverend levend water,
schrijvende zijn vederenschaduw daar waar
eeuwige sneeuw ligt.

God zij lof om dit nimmer aangerande
trots vermogen, dat zóveel barre winters
heeft getart en de sterke vleugels wette:
Trots ongebroken.[13.]

Het is deze ‘trots ongebroken’ waarvoor Gerhardt een heilig respect heeft en het maakt daarbij geen enkel hiërarchisch verschil of zij deze eigenschap herkent in de tekenen en stemmen van grote voorgangers uit het verleden of in het spel en de handelingen van een hedendaags kind.

In de slotafdeling van de bundel wordt het motief van de adelaar - symbool van jeugdige

kracht, moed, hoge vlucht en scherp zicht - in verband gebracht met het *kind* en weer treedt, vanuit een diepe verwantschap, de herkenning op: ook kinderen zijn van een ‘wars en Promotheïsch ras’. Het kwatrijn ‘De beschermer’ beschrijft liefdevol (maar zonder die vernederende vertedering die volwassenen vaak tegenover kinderen aan de dag leggen) het volgende tafereel van trots en eenzelvigheid:

> Hij heeft het weer geklaard. Zijn vlieger staat:
> een adelaar boven de waddenplaat.
> Tot hem zendt dit vereenzaamd kind zijn vragen:
> briefje na briefje, opwaarts langs de draad.

Geldt de adelaar in het dierenrijk als de koning onder de vogels, het kind neemt - in de visie van Gerhardt, die tevens de optiek van een *dichter* is - een soortgelijke positie in ten opzichte van de mensen. Dit gegeven is uitgangspunt van het nevengeschikte vers *The child is father of the man*, waarin stemmen van andere dichters meeresoneren.[14.] Het gaat om een kind dat kennelijk op weg is naar school en dus weinig tijd te verliezen heeft. Toch laat het zich onderweg overweldigen door de bloemenpracht van een lentewei

> en blijft verbaasd, grootogig staan.
> Het zucht, het kan de pracht niet aan,
> en is gelukkig en alleen.

illustratie: Fred Geven

Dergelijke gebeurtenissen bevatten voor Gerhardt telkens weer een element van confrontatie, waarbij het eigen dichterschap opnieuw getoetst wordt aan het criterium van zuivere aandacht: door niets anders in beslag genomen en aan de tijd onthecht. Vandaar dat het gedicht besluit met de dringende oproep:

> Gedenk de jongen met zijn tas,
> het schoolkind dat een kroonprins was,
> als gij uw Shakespeare openslaat.

Wie zijn aandacht in beslag laat nemen door vooropgestelde ‘plannen en getallen’ kan Shakespeare gerust ongelezen laten. Hij zal nooit weten wat er staat.

Slot

In *Het Sterreschip*, een reis van rekenschap, was *Aldebaran* de richtinggevende koningsster. Een nieuwtestamentisch personage, waarin trekken van de Christusfiguur (‘zoon des vaders’) samenvallen met karakteristieken van Johannes de Doper (wiens evangelie opent met de zinsnede: ‘In den beginne was het Woord’) en diens naamgenoot Johannes van Patmos, die

in het laatste bijbelboek van zijn ‘openbaringen’ verhaalt. Begeleid door apocalyptische signalen (‘driemaal zwenkend de lantaren,/ stotende drie horenstoten’) sluit het gedicht af met de woorden:

> Die ik hier, bevrijd uiteindelijk,
> al het andere ontkomen,
>
> heb zien heengaan in de avond,
> bij het baken afgebogen.

Dit ‘baken’, voor binnenvaartschippers een onmisbaar markeringsteken, krijgt een onvermoed vervolg in *De Adelaarsvarens*, waar de plek van ontmoeting en afscheid bekroond wordt met een in steen vereeuwigde tekst.

Gaat het te ver om in de *adelaar* een meer oudtestamentische parallel met Aldebaran te zien? Ik geloof van niet. In *Exodus* 19, vers 4, spreekt Yaweh tot de Israelieten (na hun spectaculaire bevrijdingstocht uit de Egyptische gevangenschap):

> ‘Gij lieden hebt gezien, wat Ik den Egyptenaren gedaan heb, hoe ik u op vleugelen der arenden gedragen en u tot Mij gebracht heb.’

Ook de psalmdichter David beroept zich op het beeld van de adelaar, als hij - na het introducerende ‘Loof, mijn ziel, de Heer’ - Yaweh benoemt als

> hij die uw jaren overstelpt met zijn gaven.
> dat uw jeugd als een adelaar herrijst.[15.]

Dàt is de milde en meest verrijkende uitkomst van *De Adelaarsvarens*: zich op vleugels gedragen weten in de herkenning van het kind. Het is de enige gestalte aan wie men - paradoxaal genoeg - ‘van gehavenheid genezen kan’.

De Adelaarsvarens is een *monument* in Gerhardts oeuvre: in kwaliteit vergelijkbaar met *Het levend Monogram, Vijf vuurstenen* en *Het Sterreschip*. ‘Het vuur dat in de schepping lag te slapen’ is opnieuw tot leven getart.

Licht gloeit van deze verzen.[7.]

Eindnoten:

1. William Wordsworth, ‘The Rainbow’. In: Arthur Quiller-Couch (Ed.), *The Oxford Book* of English Verse 1250-1900. Oxford, 1925, p. 607.

15. Het betreft hier vers 5 van Psalm 103. In de Statenvertaling luidt deze passage: ‘die uwen mond verzadigt met het goede, uwe jeugd vernieuwt als eens arends’.
Het zal geen toeval zijn dat Gerhardt en Van der Zeyde in hun psalmvertaling gekozen hebben voor ‘de meer dichterlijke’ (Van Dale) aanduiding ‘adelaar, mede omdat op deze wijze duidelijker het verband zichtbaar wordt met de mythe van de vogel Phoenix, die uit de puinhopen van zijn eigen as levend weet te ‘herrijzen’.
Vergelijk: Dr. Ida G.M. Gerhardt en Dr. M.H. van der Zeyde, *De Psalmen.* Wageningen, 1972, p. 221.

2. Hier in vertaling geciteerd via: Luc. Wenseleers, *Het wonderbaarlijk lichaam - Martinus* Nijhoff en de moderne westerse poëzie. 's-Gravenhage, 1966, p. 164.
3. Ida Gerhardt, *Nu ik hier iets zeggen mag.* Amsterdam, 1980, p. 22.
4. De versregel 'Misschien is het een erfgenaam: nadien' fungeerde weer als motto bij de in 1980 verschenen bundel *Dolen en dromen.*
5. Vergelijk: M.H. van der Zeyde, *De hand van de dichter - over Ida Gerhardt.* Amsterdam, 1974, p. 20.
6. Dit zijn de beginwoorden van Psalm 140: 'Tot U blijf ik roepen...'
8. Aldebaran is de leidende ster in het sterrebeeld Taurus.
9. Lucretius, *De Natuur en haar vormen - Boek I* en V. In de vertaling van Dr. Ida G.M. Gerhardt. Arnhem, 1946, p. 101.
10. Vergelijk: Ida Gerhardt, 'Ter Oriëntatie'. In: -, *De zomen van het licht.* Amsterdam, 1983, p. 82/83/84.
11. Eerder als aparte uitgave en in een beperkte oplage onder dezelfde titel verschenen bij Uitgeverij Hosman & Ten Bosch. Amsterdam/Zutphen, 1985.
12. In de voorafgaande regels komt ook Sappho voor, die gerekend wordt tot hetzelfde 'wars en Promotheïsch ras'. [In de Griekse mythologie is Prometheus de figuur die het waagde om vuur te stelen van de goden. Hij werd hiervoor van hogerhand gestraft door levenslang te worden vastgeketend aan de Kaukasus.]
13. Onder dezelfde titel komen meer gedichten in Gerhardts oeuvre voor. Dit gedicht is opgenomen in *De Hovenier* (1961).
14. Vergelijk 'The rainbow' van William Wordsworth, dat als motto bij dit artikel is opgenomen (1).
7. J.C. Bloem, 'Over Rhetorica en Poëzie'. In: -*, Verzamelde Beschouwingen.* 's-Gravenhage, 1950, p. 91

Graa Boomsma
Americana in hogere sferen

1. Joegoslavië

Eigenlijk heeft de man twee zitplaatsen nodig, maar hij kan zich natuurlijk niet smaller maken dan hij is. Zijn roodgeruite overhemd staat strak op zijn schouders, armen en buik. Alles lijkt rond aan hem, als zijn vlezige wangen. Toch is hij niet dik, wel gespierd, zonder dat hij atletisch gebouwd is.

G zit in een Northwest-Boeing 737 die over een uur op Detroit Metro zal landen. Hij moet wel naar rechts overhellen, zogenaamd om uit het raampje te kunnen kijken en het lezen af en toe te onderbreken: een onafzienbare witte wolkendeken hangt slordig boven de aarde.

Het artikel dat hij bestudeert in de kleurenbijlage van de zondagse *New York Times* gaat over de oorsprong van de uitdrukking ‘people of color’. G, nu scheefhangend maar het vliegtuig blijft op koers, vraagt zich af of hij gegevens uit het stuk kan gebruiken voor een essay over Afro-Amerikaanse literatuur dat hij voor een tijdschrift voorbereidt. Het woord ‘coloured’ stamt uit 1611, ‘neger’ was een militante term in de jaren twintig, maar taboe toen Malcolm X de slogan *black is beautiful* propageerde en eerder de voorkeur gaf aan segregatie dan aan integratie. Geen smeltkroes. ‘Afro-Amerikaans’ blijkt een doodgeboren kindje te zijn geweest, omdat er geen band bestaat tussen de meeste zwarte Amerikanen van tegenwoordig en Afrika. ‘People of color’ dan? *Gens de couleur libérés* noemden de Fransen de mensen in hun koloniën al in 1743. Martin Luther King sprak over *citizens of color* in zijn beroemde toespraak over zijn droom in 1963 in Washington D.C. De smeltkroes.

Overal duikt de Januskop van Amerika op. Of ziet G een moderne Protuis, de zeegod die eindelijk van zijn eiland Pharos bij Egypte is weggegaan en zijn robben in de steek heeft gelaten? Protuis op een ander, Amerikaans, eiland?

Het is verwarrend. G besluit om ‘neger’, ‘zwarte’ en ‘Afro-Amerikaans’ door elkaar te gebruiken. Zijn essay beslaat ten slotte zo'n vijftig jaar literatuurgeschiedenis.

Hij kijkt naar zijn linkerhand, die roze is. Gisteren, toen hij door Amherst en Northampton, Massachusetts, liep en tweedehands-boekwinkels binnenliep (en een eerste druk van Stanislaus Joyce's *My Brother's Keeper* kocht), waren zijn handen paars geweest van de kou. Hij gaat voorzichtig verzitten, maar raakt toch de arm aan van zijn medepassagier. Of reed de Boeing wild over een hobbelpad?

Ze kijken elkaar verontschuldigend aan. De man is van G's leeftijd. Dun, lichtblond haar, snorretje van zout en peper, lichtblauwe, vriendelijke ogen. Ze moeten lachen.

‘Net of we in de botsautootjes zitten, op Coney Island, de roestigste kermis van Amerika.’ De turbulentie houdt aan. Hoort G een niet-Amerikaans accent?

‘Waar komt u vandaan?’ De standaardvraag. G zegt waar hij vandaan komt en waar hij naartoe gaat en wat hij ondertussen doet. Zijn hele leven verpakt hij in twee volzinnen; verleden, heden en toekomst in een zucht in de lucht verteld.

‘Ik kom uit Joegoslavië, maar ik woon al achttien jaar in de VS.’

De stewardess komt langs.

‘Wilt u een flesje wijn drinken?’ Oosteuropese gastvrijheid.

G weigert beleefd. De kermisrit is nog niet voorbij. Hij luistert.

‘Ik ben worstelaar. Daar verdien ik m'n geld mee. Show-worstelen, wat je op de tv kunt zien.’

‘Briesende beren van mannen die in felgekleurde *bodystockings* de vijand tegen het canvas lopen of in de touwen knopen?’

Lachend (G voelt zich nu een muis zoekgeraakt in een plooi tussen leuning en zitplaats van zijn stoel): ‘Ja, zoiets. Ongevaarlijk, hoewel ik al zes keer m'n neus heb gebroken.’ Hij beweegt met zijn wijsvinger het puntje van zijn neus van links naar rechts. Hij heeft geen neusbeentje meer, het is een flexibel orgaan geworden.

‘Vanavond vecht ik in Cincinatti, of is het in Memphis, tegen mijn oom. Hij zit ergens achter in het vliegtuig. Ik verdien in twintig minuten meer dan een ander in een maand.’ Het klinkt niet opschepperig.

Heeft hij heimwee naar zijn geboorteland?

‘Ik kom uit Kroatië, waar nu demonstraties zijn van mensen die vinden dat Joegoslavië een kunstmatig land is en dat Kroatië zelfstandig moet worden. De mensen daar zijn warmer dan hier, ze hebben een veel beter historisch geheugen.’

Het vliegtuig daalt.

‘Over een paar jaar wil ik gaan stilleven op mijn boerderij op St. Thomas, een van de Virgin Islands in de Cariben. Of ik neem mijn eigenlijke beroep op, elektro-ingenieur.’

De Boeing maakt een scheur in de wolkendeken, rubber giert over beton. Het regent in Detroit.

G's hand verdwijnt in die van de Joegoslaaf in de VS. Een ingenieur die worstelt.

‘Ik zal zwaaien als ik op de tv kom. Ze noemen me de *executioner*, de afmaker, maar ik heet gewoon Danilo.’

G heeft geen tv-toestel in zijn huis in Ann Arbor. Hij kan zich Danilo niet voorstellen als iemand die een executie uitvoert. Maar hij speelt natuurlijk een rol, die van Europeaan in de Nieuwe Wereld, een ingenieuze worstelaar.

2. St. Thomas

Show-worstelen in de VS, schijn en wezen op z'n kop gezet, amusement tot men erbij neervalt, gespeelde agressie en genadeklappen die het publiek tot pseudo-extase brengen. Een groot rollenspel, een maskerade. Het ware ik is allang verdwenen achter een tweede ego dat zich richt op de markt. Al in hun verzet tegen de Engelsen vermomden de vroege kolonisten zich als Indianen en gooiden thee overboord de haven van Boston in, als protest tegen de Britse belasting op thee. Proteïsche pioniers.

G zoekt zijn auto op een van de parkeerplaatsen van Detroit Metro en stelt zich de Joegoslaaf voor op zijn maagdelijke eiland.

Danilo zit op een terras in de haven van Charlotte Amalie en verbeeldt zich dat Columbus komt aanzeilen en hem achter een Johnnie Walker (black label) ziet zitten. Danilo heft zijn glas en verwelkomt de globetrotter. Aan het tafeltje naast het zijne wordt Deens gesproken. Dat is niet toevallig, omdat Denemarken het eiland

eeuwenlang in bezit heeft gehad. In 1917, Danilo zit nu naast Hemingway in een ziekenauto die verwonden vervoert, weg van het Italiaanse front,

kochten de VS het. Kan hij St. Croix of St. John zien? Danilo hoort een vulpen over papier krassen (het geluid van vlees dat over canvas schuift) en kijkt achterom. G is bezig zijn denken en handelen vast te leggen. Danilo lacht en beweegt met zijn wijsvinger het puntje van zijn neus van links naar rechts. Een flexibel orgaan, als een vulpen die zich niets van plaatsen en tijden aantrekt.

Protuis op St. Thomas.

Later ligt Danilo op bed en hoort het ruisen van de zee. G hoort zijn rustige ademhaling. Hij voelt zich Menelaos, die door de kameleontische gaven van Protuis, die hij vasthoudt, op de proef wordt gesteld. G verlaat de Interstate 94 en komt in een kuil terecht als hij de U 23 wil opdraaien. Hij rukt aan zijn stuur, wilde kras van een pen die een verhaal op het goede spoor wil houden. Hij blijft op de weg.

3. Verenigde Staten

Mobiliteit van het ego, of het ego is er niet.

Thuis, als Menelaos, leest G, armen nog stijf van de valkuil van asfalt, in *America Revised* - een boek over de permanente herschrijving van de geschiedenis van de VS voor middelbare scholieren - dat het land geen smeltkroes is maar een *salade bowl.* Het herbergt wel vele nationaliteiten, maar wisselwerking, vermenging of multicultuur is er slechts mondjesmaat. Toch kan de *New York Times* bij voorbeeld schrijven: ‘Op het jaarlijkse Lower East Side-joodse festival at een Chinese vrouw een stuk pizza voor de Vietnamese groentewinkel van Ty Thuan Duc. Naast haar stond een Spaans sprekend gezin bij een kraam met twee opschriften: “Italiaans ijs” en “Kosjer van rabbi Alper”. En nadat de pastrami op was, at iedereen knishes, verkocht door een zwarte uit Brooklyn en een rasta uit Jamaica.’

Wat is dit? De uiterlijke verschijning is die van de smeltkroes, maar het innerlijke verhaal kent aparte draden. Achter het masker van samenleven gaan andere ikken, die allemaal elders leven, schuil.

G probeert er een omschrijving voor te vinden. Het postmoderne bestaan waarin een woord als ‘saamhorig’ slechts op hoongelach kan rekenen? De schizofrenie van het moderne Amerika?

Hij wil de Januskop van VS aankijken, maar hij ziet verschillende gezichten. In café Ashley zit hij achter een Johnnie Walker (black label). Op het tv-scherm is een worstelwedstrijd aan de gang. Iemand zwaait naar het publiek, of naar de camera. G heft zijn glas, gevangen tussen schijn en wezen.

Protuis is ook een voorspeller. Op zijn eiland kust hij Sibylle, die Rhea heet. G gaat bewogen heen in een andere naam.

Nico Scheepmaker
Droit de réponse (1)

Beste Tim,

Hoe staat het met jouw geheugen wat je eigen geschriften betreft? Ik heb altijd het idee gehad dat ik in een stuk van zeg vijfentwintig jaar geleden nog altijd kan aanwijzen waar een woord is weggevallen en welk woord dat was, of welk woord door een overactieve redacteur in een ander woord veranderd is dat ik zelf nooit gebruikt zou hebben. Ik merk het ook (zelfs na twintig jaar, bedoel ik), als iets wegens ruimtegebrek is ingekort, er zinnen geschrapt zijn, of een hele alinea is weggevallen. Het natuurlijke ritme is dan zoek, ik ben dan blijkbaar net een hond die ruikt dat een ander even in zijn territorium heeft rondgesnuffeld en iets verplaatst heeft.

Ik hoor ook wel eens van redacteuren die genoodzaakt zijn een stuk iets in te korten, dat dat bij mij zo lastig is, omdat alle zinnen als het ware gezwaluwstaart in elkaar lijken te zitten. Ik kijk daar dan altijd een beetje van op, ten eerste omdat ik niet geloof dat ik een speciale, goed herkenbare stijl heb (zoals Carmiggelt die had, en in mindere mate Bomans,- ik bedoel nu natuurlijk: de schrijfstijl; andere columnisten herken je weer aan hun ‘inhoudstijl’), en ten tweede omdat ik zelf noodgedwongen ooit vaak in mijn teksten moet schrappen, omdat zij aan een bepaalde lengte onderhevig zijn. De Trijfels in de GPD-kranten mogen niet langer dan 5000 kar op mijn tekstverwerker worden, dus niet meer dan 5000 lettertekens tellen. Bloezen ze daaroverheen, dan moet ik gaan schrappen. Het makkelijkste blijk ik dan in het begin te kunnen schrappen: woorden, soms halve of hele zinnen. Ik ben geneigd een stuk royaal te beginnen, met een grapje, een aardige zinswending, een toevoeging tussen haakjes, en naarmate ‘het verhaal’ of ‘het betoog’ vordert, verdichten de zinnen zich, worden zij wat ‘sneller’ en ‘compacter’, waardoor er tegen het eind minder ‘overbodigs’ kan worden geschrapt dan aan het begin. Natuurlijk is het wel zo, dat de zin voor en de zin na de zin waarin geschrapt wordt, zich dan weer moeten voegen naar de ingekorte zin (bijvoorbeeld: de zin ervoor wordt samen met de ingekorte zin erna een wat langere zin), dus vandaar misschien dat ik na twintig jaar wel zie of een ander iets in mijn tekst geschrapt of veranderd heeft, maar niet als ikzelf er in heb zitten veranderen voordat het stuk de deur uitging.

Ik neem aan dat jij dat ook hebt. Maar nu iets anders: weet je na twintig jaar ook nog wanneer en waar en waarover je iets, een bepaalde alinea, geschreven hebt? Ik heb wel eens gezegd dat het mijn grote kracht is dat ik vandaag vergeten ben wat ik gisteren geschreven heb waardoor ik morgen weer met een schone lei mijn volgende stuk kan beginnen. Ik herinner mij nog de gene toen een collega op de Ajax-perstribune mij zei dat hij met instemming mijn stuk van die week in Voetbal International had gelezen en ik mij niet te binnen kon brengen over welk stuk hij het had, omdat ik zelf inmiddels mijn volgende stuk voor de volgende week ook alweer geschreven en ingeleverd had, dat mijn terugweg blokkeerde naar het stuk van deze week dat ik vorige week al had geschreven...

Uitgeverij Sijthoff belde mij op met de vraag of ik een bepaalde

passage uit *Dokter Zjivago* nog wist te traceren. Ze gingen een boek uit het Engels uitgeven waarin die passage van Pasteenak geciteerd wordt. De vertaalster had haar uit het Engels vertaald, maar het leek ze leuker en beter om mijn oorspronkelijke vertaling, rechtstreeks uit het Russisch, te gebruiken, als ik dat goed vond. Ik zei dat ik zelfs heel vereerd was, en vroeg naar het citaat zoals de vertaalster het uit het Engels had vertaald. Het 'oorspronkelijke Engels' van Max Hayward konden ze ook leveren, maar daar had ik geen behoefte aan, temeer niet omdat Haywards vertaling van *Doctor Zhivago* in 1958 al door Edmund Wilson 'doing a job for the Reader's Digest' was genoemd en ik eens had uitgerekend dat Hayward door de aloude Engelse gewoonte om lange zinnen in drieeën te hakken en van vier bijvoeglijke naamwoorden alleen de veelzeggendste te kiezen, in de Engelse vertaling ongeveer honderd bladzijden van *Dokter Zjivago* onderweg verloren had,- ongeveer op de wijze waarop de leraar in *Les Quatre Cents Coups* van François Truffaut bij elk zijsteegje een leerling verloor op weg van of naar de school...

Ik heb, zoekend in *Dokter Zjivago*, een mooi bewijs van Haywards compilatiedrift teruggevonden. Op blz. 275 in de Engels-Amerikaanse vertaling (we zijn dan in een bos) staat:

> It smelled of damp leaves.

Mijn zo letterlijk mogelijke vertaling van deze passage in Pasternaks tekst luidt:

> Het rook er naar de bladervochtigheid van een stoomdoorweekte berkenroede, een geur die je ook bij het betreden van het kleedlokaal van een stoombad tegemoetslaat.

Doing a job for the Reader's Digest... Toen mijn vertaling uitkwam schreef Max Nord in Het Parool dat de Engelse vertaling zich vlotter liet lezen...

Enfin, dat citaat zoals het uit dat Engelse boek vertaald was luidde als volgt:

> De kunst dient steeds de schoonheid, en schoonheid is de vreugde van het bezitten van vorm, en vorm is de basis van elk organisch bestaan, want zonder vorm kan geen leven bestaan, dus getuigt elk kunstwerk - ook een tragedie - van de vreugde van het bestaan.

Nou je begrijpt, ik had na dertig jaar (de vertaling is van 1958/1959) geen idee waar dat op de 560 bladzijden proza van *Dokter Zjivago* kon staan. Ik kreeg ook geen enkele Aha-Erlebnis, behalve dan dat ik mij levendig kon voorstellen dat het woorden van Pasternak waren. Nu heb ik het excuus dat Pasternaks tekst natuurlijk niet mijn eigen tekst is, en deze vertaling ook niet mijn eigen vertaling, maar het is toch een beetje vreemd (wellicht zelfs verontrustend) dat ik er naar zat te kijken als een eend naar het onweer. Heb jij dat nou ook wel eens, dat een stukje tekst dat toch ooit uit je schrijfmachine is gevloeid, geen enkele herinnering bij je oproept? Ik vertelde het aan tafel bij Gerda Edens, die toen vertelde dat ze onlangs een gebouw binnenkwam waar

ze een gehaakt wandkleed zag hangen en toen tegen Jannie Sipkes van het SBK zei dat het qua stijl en aanpak van haar had kunnen zijn, maar dan van vijftien jaar geleden.

'Het *is* van jou!' zei Jannie Sipkes toen, 'wij hebben het jarenlang uitgeleend, en toen het aan uitleengelden genoeg had opgebracht heb je gezegd: laat het maar bij de laatste lener hangen, ik hoef het niet meer terug te hebben! Dat was hier.'

En ik vertelde toen op mijn beurt weer dat ik aanzat bij een diner voor de juryleden van de ZNWB Edo Bergsmaprijs, waar Henk Vonhoff, die een gedicht uitzijnhoofdkenner van de Nederlandse poëzie is (noem een stad of gebruiksvoorwerp en hij declameert van voren naar achteren een gedicht waarin die stad of dat gebruiksvoorwerp in voorkomt), toen een sonnet over Amsterdam voordroeg dat ik niet kende. Hij vroeg de aanwezigen toen of ze wisten van wie dat was, maar niemand bleek het te weten, ook jurylid Pierre H. Dubois niet, van wie het toen bleek te zijn.

Dat gaat wel heel ver, vind ik. Ik kan me nog wel voorstellen dat Karel Appel denkt dat hij een vervalste Appel zelf geschilderd heeft, en dat Lucebert in zijn verzameld werk dat door C.W. van de Watering werd samengesteld een per ongeluk opgenomen pastiche van Theo Sontrop niet als koekoeksjong herkende, maar een (gepubliceerd!) gedicht van jezelf na zoveel jaren niet meer herkennen,- dat gaat ver! Of is dat evengoed indenkbaar als het niet herkennen van een karakteristieke passage van Pasternak door zijn vertaler?

Ik ben eerst in *Dokter Zjivago* gaan zoeken volgens de Dostojevski-doctrine. Dostojevski had altijd schulden en vermeerderde die schulden door hardnekkig roulette te blijven spelen, waarbij hij er van uitging dat hij, goddomme, toch Dostojevski de wereldberoemde schrijver was die geld nodig had en dat het Lot hem daarom wel gunstig gezind *moest* zijn! Dus ik dacht: ik ben, goddomme, toch de wereldberoemde vertaler van de wereldberoemde schrijver Pasternak dus als ik NU *Dokter Zjivago* opensla dan vind ik op de opengeslagen bladzijde het citaat dat ik zoek; of anders wel op de bladzij ernaast!' Volgens dat D-principe heb ik het boek dertig keer vergeefs opengeslagen, en toen ben ik maar gewoon vanaf het begin in scheervlucht *Dokter Zjivago* voor de vijfde keer gaan lezen (1. lezen, 2. vertalen, 3. corrigeren, 4. drukproeven corrigeren, 5. passage voor Sijthoff zoeken). Prachtig proza, wist je dat? En er gebeurt meer in op het gebied van leven en dood dan in een Harold Robbins. Eindelijk vond ik de gezochte passage op pagina 491:

> En terwijl hij zo van allerlei opkrabbelde, stelde hij opnieuw vast dat kunst altijd de schoonheid dient, en dat schoonheid het geluk is van de vormbeheersing, terwijl de vorm de organische bron is van het bestaan, want alles wat leeft moet over vorm beschikken om te kunnen bestaan, en derhalve was de kunst, waarin ook de tragische kunst was begrepen, het verhaal over het geluk van het bestaan.

Tim Krabbé
Droit de réponse (2)

Nico, het is inderdaad beroerd met je geheugen. Nergens meld je dat ik precies dat experiment zo'n 15 jaar geleden met je heb gedaan. Ik heb toen een passage uit een zo oud mogelijk stukje van je genomen (een jaar of 10 op dat moment), ik heb daar een paar niet zo ingrijpende wijzigingen in aangebracht, en jou de opdracht gegeven die aan te wijzen. Je haalde een tien bij die nu vergeten geheugentest. Ik moest bij wat je aansnijdt in de eerste plaats denken aan schaken. Ik ben wel eens in een oud tijdschrift een partij van mezelf tegengekomen met een diagram erbij dat me niets zei. Toen ik die partij naspeelde riep ook dat niets wakker. En het was nog wel een tamelijk spectaculaire partij die ik ten onrechte, maar vrij ingenieus had gewonnen. Ik ben natuurlijk geen grootmeester. Jan Timman is dat wel. Een paar jaar geleden bracht ik hem in herinnering dat wij (het wordt ingewikkeld met die verledens van verledens) 15 tot 10 jaar daarvoor, tussen zijn 15e en 20e, in totaal zes serieuze partijen hadden gespeeld. Drie remises, drie overwinningen voor hem, een zijn jeugd ten spijt niet oneervolle score voor mij. Ik beschreef hem vijf van die partijen, de zesde wist ik niet meer. Zonder ook maar een seconde te denken vertelde Timman hoe die zesde partij was gegaan. Die heb ik toen thuis opgezocht en nagespeeld. Timmans beschrijving klopte, verder zei die partij me niets.

En voor mij was die partij een gebeurtenis geweest, ik schaakte niet iedere dag tegen een aankomend kampioen, terwijl het voor Timman niet meer dan een onbetekekend stapje was in de aanloop tot zijn werkelijke carrière.

Aan de andere kant heb je Donner; een uitgesproken natuurtalent als schaker (hij leerde het op de voor een grootmeester extreem late leeftijd van 14 jaar) maar vreselijk slordig. Hans Ree heeft geschreven dat die slordigheid misschien aan dat late begin is te wijten, en dat geloof ik ook. Zoals later begonnen wielrenners de hardste fietsers kunnen worden, maar nooit meer de stuurtechniek en leepheid van de jong begonnenen zullen verwerven.

Donner verloor rond 1958 eens een beroemde partij in 14 zetten tegen Carel van den Berg. Hij heeft het later vaak over die partij gehad; hij wilde er een boek van 200 bladzijden over schrijven waarin alles zou staan wat hij tijdens het spelen had gedacht. Toen moest hij weer een keer tegen Van den Berg, en hij verloor nagenoeg dezelfde partij. In het dagelijks leven komt dit vaak voor. Ik heb eens drie achtereenvolgende jaren een vriend hetzelfde cadeau op zijn verjaardag gegeven, en als jongeman heb ik tweemaal op een avond hetzelfde meisje met hetzelfde lulverhaal aangesproken. Maar met schrijven voel ik mij zekerder; ik heb het idee dat ik in een stuk van twintig jaar geleden nog altijd kan zeggen waar een woord is weggehaald en welk woord dat was, of welk woord door een bemoeizuchtige redacteur in een ander woord veranderd is dat ik zelf nooit zou hebben gebruikt. Maar toen ik niet zo lang geleden mijn eerste roman uit 1967 *De werkelijke Moord op Kitty Duisenberg* herlas drong het gaandeweg tot mij door dat ik niet meer wist wie Kitty Duisenberg had vermoord.

Zoals er woorden zijn die je maar één maal per stukje kunt gebruiken zijn er beelden die je maar één keer per carrière kunt gebruiken. Ik las eens een verhaal waarin een jongen ‘op de Noordpool van zijn

petje' werd getikt. Dat vond ik wel aardig. Toen even later in dat verhaal weer iemand op de Noordpool van zijn petje werd getikt zonder dat die dubbelheid een functie had, wist ik dat dat een slechte schrijver was.

Een bewust zelfplagiaat verraadt in ieder geval geen wantalent, en blunders zijn onvermijdelijk. Ik heb driemaal voor fietsen die op het dak van een auto worden vervoerd het beeld 'als een gewei' gebruikt. De eerste keer in een stukje in een obscuur blad. De tweede keer in *De Renner*, dat leek me een geoorloofd zelfplagiaat. Maar dat zelfplagiaat, van de eerste bron dus, heb ik later nog eens gepleegd. Dat zou ik niet hebben gedaan als ik me dat eerdere hergebruik had herinnerd. Een blunder.

Van jou herinner ik me een ander soort blunder met Suurbier. Als Ivo Vettewinkel schreef je turf-stukken gebaseerd op het aantal keren dat voetballers in een wedstrijd aan de bal waren. Toen een keer bij Suurbier het beeld 'als een jo-jo' bij je opkwam voor zijn activiteiten langs de rechterzijlijn herrinnerde je je vaag dat Ivo dat beeld als eens eerder had gebruikt - over Suurbier! Je had hem al eens geturfd en was dat compleet vergeten. Toen heb je er maar van gemaakt dat je Suurbier expres twee keer had geturfd. Dat mag ik toch wel onthullen?

Er is een kort verhaal van Graham Greene getiteld 'The Blue Film' waarin een ongeveer 50-jarige man een pornofilmpje ziet. Heel onwaarschijnlijk vond ik al dat pas na enkele minuten het gezicht van de mannelijke acteur in beeld komt, maar dat was nodig voor het nog veel onwaarschijnlijker effect dat wanneer dat gezicht dan wel zichtbaar wordt, de bezoeker zichzelf in die acteur herkent. Ineens weet hij weer dat hij vijfentwintig jaar eerder in een pornofilmpje heeft meegespeeld. Helemaal ongeloofwaardig vond ik dat hij niet bij het betreden van de bioscoop al denkt aan dat optreden als porno-acteur, of tenminste de opnamen bij het eerste shot herkent. Maar die ongeloofwaardigheid verbleekt bij het feit dat Greene enkele jaren geleden het bericht kreeg dat in Hollywood in een bureaula een complete roman van hem was gevonden die hij vergeten was: *De Tiende Man.* Volgens een akelig minzaam voorwoordje vond hij 'dit vergeten verhaal heel leesbaar.' 'Meneer Pasternak, meneer Pasternak, we vonden nog een pak papier van u, misschien kunt u er iets mee doen.' Tot zo'n flagrant vergeten als dat van Greene zie ik mezelf niet in staat. Maar ik heb ook veel minder geschreven dan Greene. En dan jij. Misschien zou ik daarom durven wedden dat ik iedere passage van mezelf van minstens 50 woorden even nauwkeurig zou kunnen thuisbrengen als de wijnkenner van Roald Dahl wijn. Het experiment is natuurlijk lastig uit te voeren, want als de passage lang genoeg is om houvast te bieden zal hij ook al gauw herkenbaar zijn door de informatie. Maar lees dit eens:

> Susan Campbell, geboren Susan Leeds, was elf maanden geleden in Scarsdale met Campbell getrouwd. De gegevens over haar besloegen zo ongeveer de laatste drie jaar en vermeldden een regelmatig bezoek aan een aantal uiteenlopende avondcurssussen waarbij een in typen en een nog grotere verscheidenheid van kortdurende en gedeeltelijke baantjes.

Genoeg informatie, negenenveertig woorden, kennelijk vertaald, en opvallend krukkig. Ik verlies mijn weddenschap nu al: dat zou me

werkelijk niets hebben gezegd als ik het niet zojuist had gelezen in *De zaak van de petticoat-moordenaar* van Jonathan Craig, in 1964 vertaald door de 21-jarige T. Krabbé. Voor f 450,-, dat weet ik nog wel.

Wat ik ook nog weet is dat er een figuur Farmer in voorkwam met wie op zeker moment een woordspeling werd gemaakt à la: ‘Kent u Johnny Farmer?’ - ‘I know a lot of farmers.’ Om dit te behouden heb ik toen het hele boek door Johnny Farmer in Johnny Fisher veranderd; Fisher leek genoeg op visser. Op één plek is Farmer blijven staan.

Voor een volgend boekje uit die reeks, *Opdracht A-3 raketten*, ben ik nog eens naar een tropische vissendeskundige in Artis geweest want er werd diepzee in gedoken, en in één alinea kwamen wel twintig vissoorten voor die niet in mijn woordenboek stonden. Goeie, lieve plichtsgetrouwe 22-jarige T. Krabbé! De Readers Digest vertaling was daar de enig juiste geweest: ‘er zwommen vissen.’

[Nummer 164]

André Brink, foto: Chris van Houts

Hans Neervoort
‘Schrijven is tijdelijk God spelen’
In gesprek met André Brink

Eind oktober 1988 was de Zuidafrikaanse schrijver André P. Brink een paar dagen in Nederland. Op 28 oktober hield hij op een door de Jan Campertstichting georganiseerd symposium over ‘Wat heet “fout” in de literatuur’ een lezing over de verantwoordelijkheid van de schrijver. Op 26 oktober vond onderstaand gesprek plaats.

André Brink is een van de belangwekkendste hedendaagse schrijvers. Hij is tevens hoogleraar Nederlandse en Afrikaanse literatuur aan de universiteit van Grahamstown. Voorjaar 1988 verscheen bij uitgeverij Meulenhoff zijn roman *Noodtoestand.*

Ik wilde het - als u het goed vindt - niet in eerste instantie hebben over de toestand in Zuid-Afrika, maar over uw romans. Niet omdat Zuid-Afrika niet interessant is, maar omdat u voor mij in de eerste plaats de romanschrijver bent die mooie verhalen heeft geschreven. Bovendien zult u in deze tijd genoeg over Zuid-Afrika moeten vertellen.

Ik vind dat uitstekend. De meeste interviews gaan inderdaad over Zuid-Afrika. Een vraaggesprek over mijn romans is me zeer welkom.

Hoe ervaart u dat zelf, dat uw boeken in interviews altijd op de tweede plaats komen?

Ik ben daar aan gewend. Ik begrijp ook dat dat onvermijdelijk is, omdat mijn boeken nu eenmaal over Zuid-Afrika gaan. Bovendien is Zuid-Afrika voor de meeste mensen in Europa en elders interessant, maar een gesloten boek. Het is dan normaal dat ze erover vragen, als ze iemand tegenkomen die er vandaan komt.

Noodtoestand

Noodtoestand, *uw laatste roman, lijkt onder andere een sleutel te zijn tot uw andere romans, tot uw literatuuropvatting.*

Ja, dat is zeker het geval. De dingen waarvan ik me bewust ben als ik een roman schrijf, zijn nu op tafel gelegd. Ik ben me altijd wel bewust van de problemen van de schrijver, maar deze keer zijn deze dingen het onderwerp van het boek zelf geworden. Het probleem van de fictie, van de literatuur in een gewelddadige samenleving en vragen over de mogelijke effectiviteit van literatuur en wat voor effect men van fictie mag verwachten, zijn in het focus van mijn belangstelling gekomen binnen deze roman.

Aan de andere kant is er geen boek waarin u zich als persoon, schrijver en wetenschapper duidelijker bloot geeft. Het is uw meest persoonlijke roman. Hoofdpersoon is een schrijver die Geruchten van regen *heeft geschreven. De hoofdpersoon in het verhaal dat hij schrijft, is hoogleraar in de theoretische literatuurwetenschap in de Oostelijke Kaapprovincie. En door beiden wordt gezocht naar hun verantwoordelijkheid, het onderwerp van uw lezing voor de Jan Campertstichting.*

Ongetwijfeld, dat is ook de reden, dat dit boek niet in Zuid-Afrika geproduceerd wordt, want het ligt heel dicht bij mijn persoonlijke ervaringen, het is sterk autobiografisch. Al mijn boeken zijn autobiografisch, maar in *Noodtoestand* heb ik de gelegenheid genomen sterk autobiografische elementen op te nemen. Daarom wordt het ook niet in Zuid-Afrika verspreid. Ik heb het deze keer ook geheel in het Engels geschreven, alleen maar in het Engels.

Het is ook uw meest complexe roman.

Voor mij was het noodzakelijk een keer iets heel anders te proberen, een andere techniek, een andere vorm van schrijven. Natuurlijk ben ik nog steeds bezig met hetzelfde complex van problemen. Iedere schrijver schrijft zijn hele leven telkens dezelfde roman. Maar ik wilde het deze keer van een andere kant benaderen. Ik wou het probleem van het schrijven in het midden plaatsen. De processen en de praktijk van het schrijven zijn voor mij belangrijk en daarom wilde ik al de technieken, strategieën en problemen openlijk benaderen, bekijken en doorschouwen. Om ze te evalueren.

Hangt die complexiteit samen met emoties? Met andere woorden, hoe dieper de emoties hoe complexer de vorm?

Ongetwijfeld. De vorm is een manier om een

beetje afstand te nemen van de intensiteit van de emoties. Het dwingt je de dingen van verschillende kanten te beschouwen, je van jezelf te distantiëren en van het complex van emoties dat de roman tot gevolg heeft. Het is noodzakelijk op een of andere wijze afstand te nemen. Ik doe dat door middel van de technische vorm van het verhaal.

Die complexiteit begint al bij de titel. Die slaat niet alleen op de noodtoestand, die in Zuid-Afrika is uitgeroepen en waaronder de personen in het verhaal leven.

Ja. Ongelukkigerwijs, maar onvermijdelijk is die in het Nederlands met een enkelvoudig woord vertaald. De Engelse titel luidt *States of emergency*, want voor mij gaat het om verschillende noodtoestanden, niet alleen maar de politieke, maar ook de noodtoestand van de universiteitsdocent, van de universiteit zelf, die van de verteller, de schrijver, de noodtoestand van de minnaar, allerlei vormen van noodtoestand.

De vele verwijzingen naar literatuur en literatuurwetenschap maken het er niet doorzichtiger op. Is dat een hobby van de literatuurwetenschapper?

Ik interesseer me erg voor de literatuurwetenschap en dan vooral het poststructuralisme, de deconstructie (van Derrida, HN). Ik vond dat deze benaderingswijzen van de literatuur schitterend aansluiten bij de thematiek van deze roman: de poging van een schrijver een wereldje op te bouwen dat insulair blijft, een wereldje dat afgezonderd is van alle andere dingen, en dan tot de ontdekking komt dat dat onmogelijk is, dat de fictieve wereld voortdurend over zijn eigen grenzen heen morst in de omringende wereld en dat die omringende wereld binnen dringt in de zogenaamde narratieve wereld, de fictieve wereld en dat sluit uitstekend aan bij de deconstructie, die de interpenetratie van alle niveaus vooropstelt.

Ze doen wel een groot beroep op de belezenheid van de lezer.

Ja, dat is zo, maar ik geloof dat ook de zogenaamde gewone lezer genoeg ‘story’ kan vinden om achter de story te kunnen lezen, maar inderdaad, de ideale lezer moet meer belezen zijn.

Dat is een typische Brinkmanier van schrijven: een goed verhaal aan de oppervlakte, maar voor de oplettende lezertjes is er nog veel meer te genieten.

Dat is wat ik hoop, ja, want in iedere roman onderneem ik een heleboel experimenten en benut ik vertelmogelijkheden, maar die zijn gewoonlijk niet zo spectaculair, niet zo opvallend aanwezig aan de oppervlakte als in deze roman, maar ik ben me er als schrijver altijd bewust van dat ik obstakels, hindernissen opstel als verteller om het vertelavontuur ook voor mezelf interessant te maken. In *Noodtoestand* was het volstrekt nodig de obstakels zichtbaar te maken.

Daar komt dan nog bij de structuur, die lijkt op de Max Havelaar. *Is dat toevallig?*

Misschien niet helemaal toevallig, want in mijn leven als schrijver is de *Max Havelaar* een heel centrale ervaring gebleven. Vanaf het moment dat ik het boek als eerstejaars student op de universiteit voor het eerst las, is het boek me voortdurend bij gebleven. Ik behandel het ook met mijn studenten. Ik ben gefascineerd door de moderniteit van deze roman. Bovendien is binnen het postmodernisme in het algemeen

deze manier van schrijven (het invoeren van allerlei documentatie in het vertelproces) min of meer algemeen geworden. Dus het is niet alleen de *Max Havelaar*, maar ook mensen als Italo Calvino, Milan Kundera misschien en sommige Britse schrijvers, die mij geïnspireerd hebben voor deze roman deze bepaalde vorm te kiezen.

Ik moest trouwens ook denken aan Nootebooms In Nederland *en* Bougainville *van F. Springer, die er ook de* Max Havelaar *in verwerkt.*

Ik moet tot mijn schande belijden dat ik beide boeken niet ken. Van Nooteboom ken ik alleen *De ridder is gestorven* en *Rituelen* heb ik onlangs gekocht. Dat staat op mijn lijstje.

Uit Rituelen *blijkt eenzelfde belangstelling voor Oosterse mystiek als u laat blijken in* Kennis van de avond *in de figuur van Dilpert, met name de meditatie.*

Voor mij is de roman altijd een vorm van meditatie geweest, van vraagstelling, het onderzoeken van problemen op verschillende niveaus (van de wereld, persoonlijk, erotisch, politiek enz.).

Zelfs de perspectiefwisseling aan het eind komt overeen met de Max Havelaar. *Voor de lezer van* Noodtoestand *is het niet helemaal duidelijk wie die 'je' is op de laatste pagina's.*

Ik geloof niet dat hij helemaal uit de lucht

komt vallen. Die ‘je’ zit al vanaf de eerste pagina in het boek, maar er zit wel een zekere verwarring op die laatste pagina die noodzakelijk, onontbeerlijk is in de tekst tussen de schrijver, die in de tekst zit en ikzelf. Ik penetreer als schrijver in de tekst en bewweg me rond die tekst. Als de schrijver binnen de tekst besluit zijn roman niet te schrijven, zit de lezer al met een voltooide roman in handen. Er is dus een conflict tussen de schrijver binnen de roman en de schrijver die ikzelf ben, buiten de roman, die reeds een roman geschreven heeft. Want voor mij gaat het om de basisvraag: kun je, durf je je de weelde te veroorloven in een situatie van geweld, in een noodtoestand, je te onttrekken aan de wereld om een romanwereld te scheppen, want een roman schrijven kost tijd. Je kunt niet iedere dag volledig in de wereld leven als je een lange roman schrijft. Dit probleem wilde ik onderzoeken: kun je, durf je, mag je je uit die wereld terugtrekken.

Noodtoestand, zoals elke roman misschien, geeft daarop geen enkelvoudig antwoord: het kan en het kan niet. De schrijver binnen het verhaal besluit zijn roman niet af te maken, omdat literatuur maken voor hem een onmogelijkheid, misschien wel een obsceniteit is. Voor mij als schrijver buiten de tekst zelf is het wel een noodzakelijkheid.

Er zitten twee opvattingen van literatuur in de roman: de literatuur als een ivoren toren (daarin kan ik in de Zuidafrikaanse situatie niet geloven, er zijn teveel verplichtingen en verantwoordelijkheden, die ik als mens al heb) en de literatuur als een vorm van gesprek. Een gesprek dat je voert in een evoluerende situatie, een situatie die dagelijks rondom je aan het bewegen is. Het antwoord op de vraag of dit soort literatuur in Zuid-Afrika kan, is ‘ja’. Sterker nog, dit soort literatuur móet. Juist nu er zoveel geweld is, er zoveel noodtoestanden bestaan, is de literatuur als vorm van bezinning, is de schrijver als steller van vragen dringend noodzakelijk, noodzakelijker dan in andere, normale situaties misschien.

Ook als strijdbare literatuur, als barricadeliteratuur?

Voor mij niet, nee. Ik besef dat er schrijvers zijn in Zuid-Afrika (vooral zwarte schrijvers) die de literatuur benaderen als een vorm van strijd, die verontwaardigd zouden zijn als je zou zeggen: ‘Ik vind deze passage prachtig of ik vind de manier waarop je hier de woorden gebruikt heel bijzonder.’ Ik begrijp ook wel dat ze zullen antwoorden: ‘Ik schrijf niet met het doel dat het mooi gevonden wordt, maar dat het inspireert iets te doen in een revolutionaire situatie.’ Het merkwaardige is dat er veel zwarte Zuidafrikaanse schrijvers zijn die werk produceren dat goed is, met welke maat je ook meet. Maar voor mij - hoewel ik Zuidafrikaan ben en door Afrika gevormd ben, werk ik al lang in de Westeuropese literaire traditie - moet de literatuur ook iets anders zijn, moet literatuur ook een andere dimensie hebben. Voor mij dus geen propagandistische literatuur. Literatuur moet ook op andere niveaus bevredigen.

Nog even terug naar de laatste bladzijde. Het verhaal van Philip en Melissa heeft begin noch eind, wat u met een ring (van kunstmatigheid) vergelijkt. In dezelfde alinea worden romans cirkels, kringen genoemd, eeuwigdurende spiralen. Dat lijkt met elkaar in tegenspraak.

Op die manier ja. Dat maakt deel uit van de zonderlinge paradox van de literatuur. Een verhaal moet ergens beginnen en ergens eindigen, maar er is ook een stroming die moet doorlopen: als je bij het eind gekomen bent, moet je weer - ideaal gesproken

- bij het begin beginnen. Die twee tegenover elkaar staande polen zijn uiteindelijk inderdaad hetzelfde ding.

illustratie: Fred Geven

Structuur

Die structurele verwijzingen naar andere literatuur zijn een gewoonte van u. Vanaf Loloba voor het leven *komt dat in elke roman voor. Wat is de functie?* Ik geloof dat ik in dit opzicht wellicht enigszins in de traditie van de uitspraak van Butor werk: iedere schrijver die vandaag schrijft, schrijft in een milieu dat reeds zat is van literatuur. Totale oorspronkelijkheid kan gewoon niet meer. Ieder woord dat je zegt, iedere zin, iedere alinea die je schrijft, wemelt - bedoeld of onbedoeld - van verwijzingen naar wat reeds gezegd, reeds geschreven is. En daarom wil ik het ook op het bewuste vlak brengen: de lezer bewust maken van de interactie tussen ieder nieuw ding dat ontstaat en dat wat reeds over vergelijkbare of andere onderwerpen geschreven is. Dus het is de activering van een hele literaire traditie en niet alleen literair in de betekenis van 'vanuit de ivoren toren', maar meer als aanduiding dat heel ons bestaan door woorden bepaald is, dat we de wereld alleen kennen door woorden, in termen van taal. Door voortdurend citaten te gebruiken, andere schrijvers (van romans, van filosofische werken etc.) erbij te halen probeer ik de lezer actief bewust te houden van het feit dat wij in een talige wereld bestaan.

Voor mij als lezer gaat de betekenis van die verwijzingen nog veel verder. Sommige verwijzingen hebben thematische betekenis, door hun overweldigende aanwezigheid of door hun dwingende karakter. Geruchten van regen *bijvoorbeeld. De denkwereld van Maarten Mijnhardt is dezelfde als die van Droogstoppel. Om dat als hel ware te accentueren gebruikt u zelfs woorden uit de* Max Havelaar*: 'Mijn verhaal wordt eentonig.' U laat hem een verhaal schrijven, hoewel dat zijn gewoonte niet is.*

Daar komt nog de prominente aanwezigheid van Dantes Inferno *bij (de hitte en de droogte, Beatrice, de vriendin van Italiaanse afkomst van Maarten, die er echter niet in slaagt hem het paradijs in te voeren, mens te maken).*

Met andere woorden, ondersteunt u uw thematiek door bewust zulke parallellen in te bouwen?

Ja. Soms bewust, soms misschien onbewust. Dante is altijd een bewuste ondergrond voor mijn boeken, omdat de Zuidafrikaanse realiteit, zoals ik die ervaar onvermijdelijke beelden uit het Inferno oproept. De verwijzingswereld van iedere roman is een belangrijk aspect.

Is het geëngageerde aspect van De Hel *daarbij voor u aantrekkelijk?*

Ja, ongetwijfeld. In *De ambassadeur* verwijs ik openlijker, directer, pertinenter naar Dante dan in mijn andere romans. Er is een heel hoofdstuk in *De ambassadeur* dat tot in details gebaseerd is op de negen cirkels in *De Hel* van Dante. Er is een ander hoofdstuk dat is gebaseerd op de verschillende cirkels in *Het Paradijs.* Voor de ambassadeur als personage gaat het om een keuze tussen hemel en hel. Hij bevindt zich in het boek in het vagevuur. Hoewel het in *De ambassadeur* openlijk is, is Dante in geen enkel boek afwezig.

Voor mij was De ambassadeur *Joyce, wat Dublin is voor de* Ulysses*, is Parijs voor de ambassadeur, de zoonfiguur heet Stephen, de monologue interieur van Molly Bloom in bed heeft zijn tegenhanger in de monoloog van Nicolette in bad.*

Het verhaal is heel sterk beïnvloed door Joyce ja. Dat klopt, alleen bij de naamgeving heb ik niet bewust aan Dedalus gedacht, maar het kan heel goed dat dat onbewust een rol gespeeld heeft.

Uw hele oeuvre lijkt een hecht bouwwerk. Kennis van de avond *is daarin een soort bronnenboek.*

Ik geloof het wel ja. Voor *Kennis van de avond* was er een periode van acht jaar waarin ik geen romans had geschreven, geen roman die gepubliceerd is, goddank ook maar. Het was voor mij een volkomen beslissende periode. Na *Lobola voor het leven, De ambassadeur* en *Orgie* brak er een periode van ongeduldig, naarstig zelfonderzoek aan, waarin mijn verblijf in Parijs in 1968 viel. Parijs 1968 was een enorme omwenteling voor mij persoonlijk op alle terreinen. Dat verblijf was voor mij beslissend, want toen ik eind '67 naar Parijs ging, had ik in mijn achterhoofd op z'n minst de mogelijkheden te onderzoeken mij permanent in Parijs te vestigen bij mijn beste vriend Breyten Breytenbach. Er waren voor mij geen speciale redenen in Zuid-Afrika te blijven, geen familie of andere bindingen, meer als gevolg van wat in Parijs in 1968 gebeurde en wat er met mij gebeurde, vond ik het noodzakelijk naar Zuid-Afrika terug te keren. Toen is Zuid-Afrika voor mij voor het eerst belangrijk geworden, want toen ik na mijn studentenperiode van 1959-1961 naar Zuid-Afrika terugkeerde met het manuscript van *Lobola voor het leven* bij me, was ik totaal niet geïnteresseerd in Zuid-Afrika als zodanig. Mijn

gevoelens jegens Zuid-Afrika waren als die van een rijk man jegens een arm familielid. Ik had immers net in Parijs alle nieuwe stromingen op het gebied van literatuur, kunst en filosofie ontdekt en vanuit die wonderbaarlijke wereld moest ik terug naar Zuid-Afrika, met zijn bekrompenheid en benepenheid en zijn achterstand op het technisch niveau van verhalen vertellen. Die wonderbaarlijke wereld moest ik verlaten om financiële redenen, om een baantje te zoeken na mijn studentenperiode. Ik had graag willen blijven. In de periode tussen 1961 en 1967 heb ik me dan ook nooit verzoend met het idee in Zuid-Afrika te moeten blijven. Zuid-Afrika interesseerde me niet als materiaal. Daarom speelt *De ambassadeur* zich ook geheel in Parijs af. Ook in *Orgie* (1965) met zijn universeel-mythologische achtergrond is de Zuidafrikaanse maatschappij helemaal niet belangrijk.

André Brink, foto: Chris van Houts

Maar toen ik in '68 in Parijs zat, besefte ik schielijk wat een goudmijn Zuid-Afrika voor een verteller was. Toen ging ik terug in iedere zin van het woord. Ik ging terug om mijn eigen wortels op te diepen, te zoeken en te onderzoeken. Dit is dus de ondervinding waarmee ik in Zuid-Afrika kwam. Dit was de omwenteling, die ik heb moeten onderzoeken, exploreren, doorvorsen om er een verslag van te maken, een soort rekenschap van te geven. Daarom is *Kennis van de avond* een soort nieuwe geboorte geworden.

Waarnaar u ook in veel boeken teruggrijpt...

Inderdaad, want het schrijven van *Kennis van de avond* vond plaats in een soort hysterie, een ontzaglijke geestdrift. Naderhand vond ik dat er nog vele dingen in zaten, die nader onderzocht moesten worden. De historische dimensie werkte ik uit in '*n Ogenblik in de wind* en *Houd-den-bek.* De verhouding tussen Jozef en zijn blanke jeugdvriend Willem interesseerde me nog steeds en die wilde ik een beetje meer van de kant van Willem benaderen en dat werd de figuur van Maarten Mijnhardt in *Geruchten van regen.* De politieke dimensie, om precies te zijn het contact met de veiligheidspolitie, werd het hoofdmateriaal in *Een droog wit seizoen.* In *Kennis* had ik het bekeken vanuit het standpunt van een mannelijke kleurling en ik wilde

het mettertijd ook eens van de kant van een vrouw onderzoeken. Dat heb ik in *De muur van de pest* gedaan.

Een hele serie romans is dus gebaseerd op *Kennis van de avond.*

Maar ook wel op bescheidener niveau. Het toneelstuk Zes personages op zoek naar een schrijver *van Pirandello wordt in wezen uitgewerkt in* Noodtoestand.

Daar heb ik nog niet zo aan gedacht, maar ja, dat is zo. Pirandello is in de tijd dat ik sterk

bij het theater betrokken was, altijd een sleutelfiguur geweest. En nog.

En Artaud, die uitgewerkt terugkeert in De muur van de pest *en Bram Fischer, die als personage verschijnt in* Geruchten van regen *onder de naam Bernard Franken met de integraal opgenomen, verboden toespraak en die ook al als model heeft gediend voor Nadine Gordimers figuur van Burger in* Burger's daughter.

Bernard is in hoge mate gemodelleerd naar de figuur van Bram Fischer. *Geruchten van regen* was gepubliceerd voor *Burger's daughter*, maar na *The conservationist.* Gordimer gaat ook terug op Bram Fischer. Tijdens het schrijven was ik me niet bewust van de parallellen met *The conservationist.* In beide gevallen gaat het om de tegenstelling tussen de stad en het platteland, de geïndustrialiseerde wereld en de agrarische wereld die beide in de personages vertegenwoordigd zijn. Zij was ook niet door *Geruchten van regen* beïnvloed. We hebben daar nog over gecorrespondeerd. Het was kennelijk iets wat in de lucht hing.

Het opnemen van de verdedigingsrede van Bram Fischer in Geruchten van regen *was van uw kant een poging de censuur onderuit te halen?*

Inderdaad ja, want het was verboden de toespraak van Fischer openlijk af te drukken, zoals het ook verboden was bepaalde pamfletten uit de onlusten van 1976 te gebruiken en Gordimer doet dat toch in *Burger's daughter* door een heel pamflet van de Soweto Students Association op te nemen.

Ik geloof trouwens dat het voor schrijvers van vandaag in Zuid-Afrika een neventaak is - nu de journalisten niet in de situatie zijn openlijk te schrijven over wat er aan de hand is - informatie over te brengen, te verspreiden.

Nadeel is dan natuurlijk dat de informatie sterk vertraagd doorkomt.

Ja, maar dat heeft in sommige opzichten ook voordelen. Het schilt de onmiddellijke actualiteit er een beetje af en stelt de schrijver in staat die te evalueren als een menselijke ervaring en niet alleen als een politieke ervaring.

U sluit u aan bij de traditie van de moderne Westeuropese literatuur, die u anderzijds in interviews als steriel afwijst. Dat lijkt met elkaar in tegenspraak.

Niet helemaal steriel, maar het gevaar van steriliteit bestaat in situaties waarin heel veel vrijheid bestaat, waarin je kunt schrijven over wat je maar wilt. Ik geloof overigens niet dat er een situatie bestaat op de wereld waarin je helemaal vrij bent.

Schrijvers in iedere samenleving zijn gewoonlijk door hun intuïtie aangewezen die gebieden waar taboes bestaan, te betreden. Dit is een situatie die overal bestaat, maar in Zuid-Afrika natuurlijk heel specifiek en heel dramatisch.

Of probeert u die Westeuropese traditie een nieuwe dimensie te geven?

Dat is onbewust best mogelijk. Ik ben me natuurlijk ook diep bewust van de Afrikatraditie in de roman sedert Achebe en Ngugi en anderen, die de roman als vorm van kennisoverdracht en sociopolitiek activisme ontginnen. Bij mij is die dimensie ook aanwezig.

Wat uw romans voor lijken te hebben op veel romans uit die Westeuropese, modernistische traditie is het sterke verhaal.

Misschien komt dat minstens ten dele door de Afrikatraditie van vertellen, van oraal vertellen. Je moet werkelijk een sterk verhaal hebben om over te kunnen dragen, de aandacht van je lezer te kunnen vasthouden.

Overigens, Mating birds *van Lewis Nkosi lijkt sprekend op* Kennis van de avond*: een ter dood veroordeelde (wegens moord op respectievelijk verkrachting van een blanke vrouw), die tijdens zijn laatste dagen in de cel zijn verantwoording schrijft.*

Ik vond dat er van een directe invloed sprake is. Zelfs in sommige passages waarin zijn hoofdpersoon - hoewel geen acteur - sommige situaties in theatertermen beschrijft en als een acteur beleeft. Ik vind dat wel amusant. Ik wil daar nog met hem over praten. We zijn heel goede vrienden, maar toen *Kennis van de avond* verscheen, was hij heel kritisch over mijn boek, maar nu schijnt hij er toch iets van overgenomen te hebben.

Die kritiek verwondert me niet, want Nkosi verweet Nadine Gordimer dat ze niet over zwarten kon schrijven, omdat ze de zwarte ervaring miste.

Tot op zeker hoogte is dat een geldig argument, maar volgens mij gaat het niet helemaal op, want - hoewel de ervaring van zwart zijn in Zuid-Afrika iets unieks is en de blanke die ervaring slechts indirect en uit de tweede hand kan opdoen - het ligt aan de wortel van het schrijverschap zelf, dat je je voortdurend moet

kunnen inbeelden hoe het zou zijn iemand anders te zijn. Toen ik *De ambassadeur* schreef was ik 27, 28, maar ik schrijf over iemand van vijftig of meer. Dit vergde een sprong van de verbeelding. Als ik een vrouwenkarakter schets, moet ik mij in de huid, het leven en de ervaringen van een vrouw inbeelden en dat lukt of dat lukt niet, maar dit is mijn taak als schrijver, ik moet het proberen en als blanke schrijver moet ik proberen me voor te stellen wat het betekent een zwarte te zijn. En wat veel zwarte critici, waaronder Nkosi, dikwijls vergeten, is dat het vooral in de Zuidafrikaanse situatie nodig is de nadruk niet zo zeer op de verschillen te leggen tussen witte en zwarte mensen, maar op het gemeenschappelijke. Een zwarte mens voelt pijn, die voelt woede en liefde zoals een blanke en ik geloof dat het juist voor blanke lezers in Zuid-Afrika enorm belangrijk is deze ontdekking te doen, want ze denken vaak in apartheidstermen van zwarten als niet helemaal menselijk of als iets zo radicaal verschillend, dat je daar niets van kunt begrijpen. Door de universele menselijkheid, de gemeenschappelijkheden te benadrukken kun je de lezer een tikje nader tot begrip brengen.

Toch blijft er een verschil in authenticiteit. De beschrijving bijvoorbeeld van District Zes (het kleurlingendistrict in Kaapstad, dat overigens niet meer bestaat) in A walk in the night *van Alex La Guma komt veel echter over dan de beschrijving ervan in* Kennis van de avond.

Dat kan niet anders, dat is onvermijdelijk, want als ik over het leven in District Zes of over de townships schrijf, moet ik me verlaten op de beelden van, de gesprekken, de contacten met mijn zwarte en gekleurde vrienden. Gelukkig ben ik in de situatie dat ik veel vrienden uit deze groeperingen bezit, maar het blijft tweedehands. Daarom zou ik ook niet zo gemakkelijk voor een zwarte hoofdpersoon kiezen. Door zijn taal en zijn cultuur, die Afrikaans zijn, voel ik mij dichter bij de kleurling staan. Vandaar dat Jozef Malan een kleurling is. Een zwart personage is bij mij altijd een nevenkarakter, nooit een hoofdpersoon, dat zou te vermetel zijn, denk ik. Voor Nederlanders is het onderscheid tussen kleurlingen en zwarten misschien niet helemaal te begrijpen, maar in de Zuidafrikaanse maatschappij is dat een heel belangrijk onderscheid.

Nog even terug naar de structuur van uw verhalen. U kiest nogal eens voor een kader om uw vertelling heen. Dat heeft het nadeel dat het verhaal soms wat traag op gang komt.

Ik geloof dat het iets pervers in mij is. Ik wil de lezer in het begin uitdagen: lees eerst maar het eerste hoofdstuk, daarna zal ik je het verhaal geven, maar bewijs eerst je ernst, je loyaliteit tegenover de tekst maar eens. Maar het is misschien ook wel een beetje onrechtvaardig tegenover de lezer. Toch is het ook wel een structurele noodzakelijkheid: mezelf eerst te oriënteren ten opzichte van het verhaal dat ik wil vertellen, mezelf dus ietwat moeizaam in te werken in een raam en dan, als ik mezelf meer ontspannen voel, dan kan ik het verhaal goed oppakken. Maar ik beken het ruiterlijk, het is misschien een beetje oneerlijk.

Toch hebben die kaders bijvoorbeeld op thematisch niveau een belangrijke functie.

Ik geloof dat het uiteindelijk in wezen noodzakelijk is, hoe oneerlijk ook. Met het kader en een verteller die tot het kader behoort, geef ik de bijzonderheden omtrent

de geloofwaardigheid, de hele subjectiviteit van de verteller. En ik geloof dat het uiteindelijk ook voor de lezer nodig is dat hij de verteller goed kan visualiseren, kan begrijpen, met zijn subjectiviteit, zijn vooroordelen teneinde hetgeen hij vertelt te kunnen evalueren. Maar misschien zijn er gemakkelijker manieren voor de lezer.

Heeft het niet ook iets met uzelf te maken? Op het eerste gezicht lijken uw romans niet zo autobiografisch: een ter dood veroordeelde kleurling...

Inderdaad, zoveel van zijn leven is een directe transcriptie van mijn leven. Ja, en dan geeft het kader mij de gelegenheid een stapje terug te doen, wat afstand te nemen, ja, zoiets als waar we het net over hadden in verband met de techniek van *Noodtoestand.* Ik moet een vorm vinden die mij de gelegenheid biedt terug te treden om meer objectiviteit te krijgen in een heel persoonlijke en intieme geschiedenis.

Maar er is meer: in Een droog wit seizoen *bijvoorbeeld kiest u het kader van een schrijver van 'romantische verhaaltjes', die uiteindelijk het geëngageerde verhaal van zijn vriend op papier zet. Als lezer denk ik dan: 'Is dat Brinks eigen evolutie niet?'*

Ja, dat ook. Ja, daar was ik me inderdaad bewust van, hoewel niet volledig. Ik wilde naast het verhaal van Ben du Toit ook een

ander, heel wat minder verhaal kwijt, een soort parallel verhaal over een schrijver die zomaar liefdesromannetjes schrijft en dan toch geëngageerd raakt, in zijn geweten geraakt wordt door het leven van zijn vriend op te schrijven. Een soort evolutieproces van een Zuidafrikaans schrijver, zoals ik inderdaad.

Op die manier komt u wel vaker voor in uw verhalen: De ambassadeur *bent u zoals u was, toen u zich buiten Zuid-Afrika bevond.*

Ja, ik was de ambassadeur, maar ik was zelfs het lelijke karakter van Stephen Keyter. Toen ik *De Ambassadeur* schreef, was ik al wat verwijderd van het 'ik' dat ik vroeger was en ik keek terug op mezelf met heel wat walging en dat heb ik verwerkt in de figuur van Keyter. Maar ook Ben du Toit in *Een droog wil seizoen* heeft wat van mezelf: hij was van nature aangetrokken tot een soort esthetisch leven. Hij kwam tot de ontdekking door de eigentijdse geschiedenis dat het niet mogelijk was je alleen maar esthetisch te onttrekken aan de wereld, maar dat je er deel van bent en daardoor geëngageerd wordt, soms tegen je eigen zin. En ook dit is een soort allegorische voorstelling van mijn eigen ontwikkeling.

De verteller in Geruchten van regen *bent u als u niet geschreven had en in Zuid-Afrika stil was blijven staan.*

Jazeker, net als Paul Joubert in *De muur van de pest.* Die is mijn 'ik' als ik in Parijs was gebleven en Zuid-Afrika achter mij gelaten had.

Ik geloof dat een schrijver noodzakelijkerwijs een heleboel karakters heeft. Ik ben me bewust van al mijn verschillende zelven, maar ook van al mijn verschillende mogelijke zelven, mogelijke alternatieven. Misschien is dat voor iedere schrijver een manier: tentatief, in een verhaalvorm verschillende van deze mogelijkheden óf voor te stellen óf te beproeven en ermee af te rekenen om te kunnen zeggen: 'Goddank dat ik dat níet geworden ben.' Hoewel de realiteit misschien nog erger is.

Hoe ontstaat een roman bij u?

Op verschillende manieren: bij een mens die een diepe indruk op mij maakt in een gesprek, soms bij een kleine anecdote die ik in de krant lees. Meestal één specifieke episode gekoppeld aan een specifieke persoon. Nou, dan kost het maanden, soms jaren van rondlopen en geleidelijk beginnen dingen, die ik ook in gedachten had, verbindingen te vinden met dit beginidee. En dan begin ik daarna actief te werken aan nota's maken. Dan ga ik werkelijk zitten om verschillende mogelijkheden af te wegen, waarna ik de beslissing neem me te concentreren op één personage: hoe is hij geworden wat hij is, wat zou zijn verleden zijn, wie waren zijn ouders: een heel naturalistische manier van werken misschien. Maar ik stel werkelijk een stamboom op. En dat doe ik voor ieder personage in de roman.

Dan na nog eens maanden begin ik te zoeken naar een beginpunt. Als ik een begin heb en als ik een idee heb van het einde, dan kan ik gaan zitten en dan probeer ik gewoon door te schrijven, zo vinnig als ik kan, want het is heerlijk, maar het is ook ondraaglijk aan een roman te werken. Als ik alles binnen een systeem heb gekregen, kan ik eindelijk gaan werken, werkelijk gaan schrijven. Ik schrijf, herschrijf mijn verhalen drie, vier keer in het Afrikaans. Daarna herschrijf ik het in het Engels. Ook daarvan maak ik drie, vier proeven en vaak hervertaal ik het in het Afrikaans. Het is dus een heel ingewikkeld en langdurig proces. Maar omdat ik van nature geneigd

ben heel snel, te snel te schrijven, helpt het mij enorm veel in twee talen te werken, want je vindt je eigen snelschrift, je eigen stelletje clichés in je eigen taal. Als je vanuit een andere taal werkt, kijk je schielijk vanuit een andere hoek, vanuit een ander venster op wat je gedaan hebt. Je ziet dan onmiddellijk: zo gaat het niet, zo gaat het te gemakkelijk, dat is te oppervlakkig, te subjectief; probeer opnieuw, probeer iets anders. Dit dwingt mij taliger te werken, meer nadenkend, al de verschillende mogelijkheden overwegend, te werken.

Is dat ook de reden geweest waarom u De ambassadeur *herschreven hebt?*

Kort na het schrijven van *De ambassadeur* had ik het vertaald in het Engels. Nadat ik jaren later meer geregeld in het Engels begon te publiceren, dacht ik - ook na een gesprek met mijn Engelse uitgever - dat het misschien tijd was *De ambassadeur* opnieuw uit te geven. (Bij eerste publicatie was het helemaal geen succes geweest.) En toen las ik de oorspronkelijke vertaling weer eens door en die vond ik verschrikkelijk. Dus werd het een hervertaling. De verleiding was groot de hele roman opnieuw te schrijven, maar ik moest tegelijk min of meer getrouw blijven aan de schrijver

die ik vroeger was, toen ik *De ambassadeur* schreef. Als ik de roman nu zou moeten schrijven, zou het een he-le-maal verschillend boek zijn. Dus het is niet herschreven. In het geval van enkele episodes heb ik weer gekeken naar de oorspronkelijke manuscripten en ik vond dat sommige van de vroegere versies in manuscriptvorm misschien uiteindelijk toch beter waren dan de versie die gepubliceerd is. Het is dus niet herschreven, alleen bepaalde episodes heb ik vervangen door versies uit die vroegere manuscripten, maar in wezen was het een hervertaling, voornamelijk stilistische verfraaiingen en wat wijzigingen.

Thematiek

Het meest centrale thema in uw romans lijkt me de fundamentele, existentiële eenzaamheid van de mens.

Ongetwijfeld, helemaal. Ik ben van één ding bezeten: dat je gedoemd bent tot eenzaamheid en dat er in het leven van één individu enkele begenadigde momenten zijn - zoals in '*n Ogenblik in de wind* - waar je iemand anders aanraakt, waarin je iemand anders herkent, voor een moment, dan is het alweer voorbij. Maar deze paar ogenblikken maken de rest van het leven draaglijk, verduurbaar. Vandaar wellicht ook dat de Zuidafrikaanse politiek me interesseert, want de apartheid is een politieke parallel van die eenzaamheid, met het enorme verschil, dat de apartheidspolitiek veranderbaar is, hopelijk. De menselijke, existentiële eenzaamheid niet.

illustratie: Fred Geven

De mens is in uw boeken wanhopig bezig die eenzaamheid te doorbreken door erotiek/liefde of door het schrijven.

Voor mij zijn dat inderdaad de twee belangrijkste manieren, ja, om eraan te ontsnappen of de illusie te scheppen dat je eraan kan ontsnappen: door de liefde, want dat is de naaste en de nauwste manier waarop je bij iemand kan zijn betrokken, en door het schrijven, waarin je minstens een eigen wereld tot stand brengt, waarin je tijdelijk God kan spelen en contact kan hebben met karakters, die ook niet altijd doen zoals je zou willen hebben, maar die toch min of meer in directe communicatie met je verkeren.

Ma-Roos, wellicht een van uw mooiste bijfiguren, zegt het in Houd-den-bek *heel treffend: '...allemaal samen, allemaal voor altijd alleen.' (p. 359)*

Ja, daarom vind ik het ook zo jammer dat ik voor het Afrikaans en dus voor het Nederlands een andere titel heb moeten kiezen. (Dan de Engelse titel *A chain of voices*, HN) 'Een keten van stemmen' klinkt niet goed als titel. *Houd-den-bek* is natuurlijk ook wel iets, maar ik vind de Engelse titel verreweg beter als uitdrukkingsmiddel: *A chain of voices*, want dit drukt precies de gevoelens van Ma-Roos uit.

Is Houd-den-bek een historisch gebouw?

Ja, die boerderij bestaat nog. Die heb ik bezocht toen ik halverwege de roman was. Het was werkelijk een schok om te zien hoezeer het overeenstemde met mijn voorstelling ervan. Natuurlijk was het ook ontstellend te zien dat het ook anders was. Er woont overigens nog een familie Van der Merwe, maar niet de directe afstammelingen van mijn Van der Merwes, hoewel er in de buurt nog directe nazaten van die Van der Merwes wonen.

Nu we het toch over Houd-den-bek *hebben, voor mij komen er teveel beperkte personages in voor. Het is te divers.*

Misschien, dat zou kunnen zijn. Voor mij was het noodzakelijk, ach wat is noodzakelijk, niets is ooit noodzakelijk... De vorm waarin het materiaal oorspronkelijk tot mij kwam, was de vorm van al de deposities van de verschillende betrokkenen bij het proces. Dit gaf mij het idee om met een grote verscheidenheid aan personages te werken en werkelijk

deze keten van stemmen tot stand te brengen. Ik ben me ervan bewust, dat er niet genoeg tijd of ruimte was om iedereen werkelijk evenveel gewicht te geven, maar het was voor mij ook noodzakelijk rondom het centrale groepje stemmen de resonantie van andere stemmen te geven, vager, minder geëvolueerd als vertellers, maar daaruit moet de lezer de indruk krijgen van een keten, die tot in het oneindige doorgaat. Dat er een menigte andere, vergelijkbare (hoewel anders in sommige opzichten) mensen, levens bestaan die resonantie geven, die een dichtheid geven aan de belevenissen van de enkelen, die zich op de voorgrond bevinden.

Resonantie tot in het nu. Houd-den-bek *gaat voor mij niet over de slavernij in het negentiende-eeuwse Zuid-Afrika, maar over het huidige Zuid-Afrika.*

Natuurlijk, daarom was het voor mij nodig het boek te schrijven. De geschiedenis interesseert me enorm, niet als het verhaal van het verleden, ook niet direct om in dat verleden de wortels van het heden te vinden, maar om de patronen van het heden daarin te herkennen, want als je naar het verleden, dat afgelopen is of schijnt te zijn, kijkt, dan herken je zoveel geredelijker de dingen die in het chaotische, dagelijkse bestaan van vandaag niet altijd zo herkenbaar zijn. Daarom was het voor mij nodig.

Ik was voor het schrijven van *Houd-den-bek* jarenlang op zoek, zeker al sinds het schrijven van '*n Ogenblik in de wind*, naar een slavenopstand, want met het schrijven van '*n Ogenblik in de wind* besefte ik: ja hier was iets wat ik het best zou kunnen uitdrukken in de vorm van een slavenopstand, maar ik vond gewoon geen historische episode, tot een historicus, een vriend van mij, die wist van mijn belangstelling, enthousiast raakte toen hij zo'n episode ontdekte en mij enkele documenten toestuurde. Dat viel samen met de verandering van bewind in Zuid-Afrika. Vroeger was dat het Vorsterbewind. Toen kwam P.W. Botha aan de macht, die onmiddellijk begon met allerlei beloftes te doen van hervorming, van verandering, die een klimaat van verwachting in Zuid-Afrika schiepen, die hij persoonlijk nooit zou kunnen inlossen. En hier was dus een slavenopstand, die direct ontstond uit de desillusie van een groepje slaven, die geloofden dat ze op een zekere dag vrij zouden zijn. De parallel was zo onmiddellijk, dat ik het wel moest schrijven.

Was dat historische fundament dan zo belangrijk voor u, moest het historisch zijn?

Ja, want ik vond en ik vind dat zoveel van de verhouding tussen de rassen in Zuid-Afrika nog gebaseerd is op de verhouding meester-slaaf, hoewel de machthebbers in Zuid-Afrika dat ten stelligste ontkennen en zelfs beweren dat slavernij in Zuid-Afrika nooit zo belangrijk was, dat het zeer zeker nooit een blijvend effect op het samenlevingspatroon heeft kunnen hebben. Voor mij was echter duidelijk, vooral door mijn werk in de archieven van Kaapstad, waar ik voor de roman 2000 pagina's doorwerkte, dat hier een merkwaardige onthulling te vinden was omtrent de basis van de verhoudingen van vandaag in Zuid-Afrika. Als je het in een moderne omgeving zou plaatsen, zou het niet meer het gewicht van een slavenmilieu krijgen. Daarom was het voor mij noodzakelijk het verhaal historisch te grondvesten: om daarmee iets te kunnen zeggen over de huidige Zuidafrikaanse werkelijkheid, ook om redenen van dramatisering.

Wat is het aantrekkelijke van schrijven voor u: het bedenken van verhalen of de communicatiesituatie die daardoor ontstaat? Of nog iets anders?

Schrijven is ontzaglijk heerlijk. Ik voel dat ik in contact ben met mezelf, mijn gehele zelf, mijn onderbewuste. Wanneer ik schrijf, kan ik altijd 's morgens als ik wakker word mijn dromen onthouden, wat ik anders niet kan. Voor mij is dat een teken dat alle kanalen met het onderbewuste geopend zijn. Ik voel mij dan totaal mens. Ik schrijf zelfs als het vervelend is, want het is dikwijls erg akelig (bijvoorbeeld als je iets anders zou willen doen: de deur uitgaan als het een prachtige dag is) dit onnatuurlijke bedrijf te volgen, maar vanwege het contact met mijn gehele zelf, met al mijn zelven, is het een ondervinding die ik voor niets anders zou willen ruilen. Het communiceren komt pas op de tweede plaats: wanneer ik het boek in zijn eerste vorm heb geschreven en dan begin te denken aan de mogelijke reacties van en het gesprek met een lezer. Maar als ik werkelijk aan het schrijven ben, dan is dat te vergelijken met wat een van de James Bondtitels zegt: You only live twice. Voor mij als schrijver is het zo dat ik me realiseer - terwijl ik zit te schrijven - dat dit het leven de moeite waard maakt: iets maken in termen van woorden, als ik begin te begrijpen: dit is ongeveer de betekenis van wat er gebeurd is, als ik de ervaring als zodanig

aanvul met dimensies van vroeger niet vermoede mogelijkheden.

Erotiek lijkt in uw verhalen een dubbele functie te vervullen. In de eerste plaats is het een poging de existenstiële eenzaamheid te ontvluchten. Anderzijds wordt de seksualiteit in uw boeken aan maatschappelijke ongelijkheid gekoppeld.

O ja, dat klopt, want ik geloof dat een racistische maatschappij in hoge mate verbonden is met een mannelijk chauvinistische samenleving. In zo'n samenleving zitten onderdrukten van verschillende soorten: in Zuid-Afrika de zwarten, maar ook de vrouwen. En dat de verhoudingen tussen man en vrouw over de kleurgrenzen heen plaatsvinden, is niet een kwestie van verzet tegen de regels die die omgang beheersen alleen en zelfs niet in de eerste plaats, maar veeleer een poging de verhouding onderdrukker-onderdrukte aan de orde te stellen. Daarom was het voor mij nodig in *De muur van de pest* de dubbele onderdrukking (vrouw én kleurling) te onderzoeken. Maar ook in al mijn andere romans is dit een belangrijk thema. Niet alleen maar een gemakkelijke exploitering van het feit, dat sex tussen zwart en wit in Zuid-Afrika verboden was, maar meer als een metafoor van onderdrukking, van graden van onvrijheid, graden van het beleven van vrijheid.

Ten eerste dus de ongelijke verhouding tussen man en vrouw, Lucas ten opzichte van Melissa in Noodtoestand; *de blanke boer ten opzichte van Elisabeth in* 'n Ogenblik in de wind; *Stephen ten opzichte van Nicolette in* De ambassadeur; *Barend ten opzichte van Hester in* Houd-den-bek *etc.*

Ten tweede is er de ongelijkheid tussen de rassen.

De combinatie levert nogal eens een liefdesgeschiedenis tussen een zwarte of gekleurde man en een blanke vrouw op (Kennis van de avond, 'n Ogenblik in de wind, Houd-den-bek), *waarbij je zou kunnen zeggen dat de stand 1-1 is.*

Ja, ze weten allebei wat het betekent onderdrukt te zijn. Ze hebben een natuurlijke verwantschap.

Het andere uiterste is de blanke man en de zwarte/gekleurde vrouw, stand 2-0.

Ja, dat zijn twee volkomen tegengestelde polen.

De wettelijke verankering van de ongelijkheid van de rassen in Zuid-Afrika maakt een keuze voor de geliefden tot een onmogelijke. ('n Ogenblik in de wind, Een droog wit seizoen, Kennis van de avond, Noodtoestand.)

Ja, dat kan niet anders, gegeven de onvermijdelijkheid van een bestaan in het raamwerk van een dergelijke samenleving. In *'n Ogenblik in de wind* proberen de hoofdfiguren, Elisabeth en Adam, voor een tijd buiten het raamwerk van de samenleving te staan, maar ze ontdekken daar ook dat ze als individuen eenvoudig geen overlevingsmogelijkheden hebben. Ze moeten terug gaan naar de samenleving, hoewel die een totaal onderdrukkende samenleving is, maar zonder die samenleving kunnen ze ook niet bestaan.

Daar komt nog het tragische gegeven van de gebondenheid aan de grond bij. Ze willen, nee, ze kunnen hun geboorteland niet verlaten.

Nou, dat is iets waar alle Europeanen wat sceptisch tegenover staan, maar ik geloof dat Russen dat heel goed begrijpen als ze praten over Moedertje Rusland. Moeder

Afrika is niet een romantisch concept voor Afrikanen (zwarten en witten), maar werkelijk een bestaande behoefte. Misschien omdat voor zo'n lange tijd tot in het meest recente verleden voor Afrikaners en zwarten de geschiedenis een nomadisch, agrarisch en stamgebonden bestaan te zien gaf in Afrika. Overleving was in Zuid-Afrika eeuwenlang bepaald door de noodzaak je af te stemmen op de seizoenen, de natuurlijke cyclus, het natuurlijke ritme van het land. Dit leeft vandaag nog, omdat onze industriële revolutie, onze verstedelijking nog niet voltooid is. Daarom ben je je nog voortdurend bewust van je contact met de aarde.

Wat heeft dat land toch, dat zoveel mensen die er gewoond hebben er heimwee naar blijven hebben?

Ja, het is zonderling. Ik geloof ook dat het voor heel wat buitenlanders geldt die jarenlang in Zuid-Afrika wonen en dan als ze dan terug gaan naar het buitenland altijd de noodzaak blijven voelen terug te gaan.

Mystiek is een belangrijk element in sommige verhalen: Sint Jan van het Kruis in Kennis van de avond, *de Mis in de Notre Dame in* De ambassadeur. *Dat is vreemd voor iemand van calvinistische huize.*

Ik geloof dat het deel uitmaakt van een totale breuk (hoewel je natuurlijk nooit totaal kunt breken, tegen wil en dank ben je altijd geconditioneerd door je beginpunten), een totale

verwerping van het hele calvinistische en dus racistische apartheidssysteem in Zuid-Afrika. Sinds mijn eerste verblijf in Parijs van 1959 tot 1961 heb ik mij sterker aangetrokken gevoeld door het tegenovergestelde, met meer mystiek, maar dan wel tot een mystiek (zoals dat vaak het geval is met mystiek) die geworteld is in een nieuwe beleving van het concrete, van het aardse. De ontdekking van een bijna animistische dimensie in heel concrete aardse dingen. En die duurt nog altijd voort. Voor mij is dat heel belangrijk.

U legt ook verband tussen erotiek en mystiek, heel duidelijk is dat al in De ambassadeur.

In *De ambassadeur* is dat heel expliciet, gebouwd op de uitspraak van Lawrence Durrell, dat sex een vorm van metafysisch onderzoek, metafysisch kennen is. Ik denk dat dat inderdaad zo is. Misschien ligt er in sommige vroegere boeken wat meer nadruk op de mystiek dan in de latere, maar het blijft toch een dimensie van belang.

Ja, want in Noodtoestand *lijkt het orgasme van Melissa op een mystieke ervaring van St. Jan van het Kruis.*

Ja, dat is zo, maar daar had ik niet bewust aan gedacht. Overigens is St. Jan van het Kruis een van de bakens op mijn leesweg. Die heb ik bij Breyten in Parijs ontdekt. Hij is sterk betrokken op het boeddhisme. Daardoor is hij natuurlijk ook heel sterk geïnteresseerd in en beïnvloed door de katholieke mystiek, die raakpunten heeft met het boeddhisme. Hij had daar dan ook een hele collectie werken over en ik was gewoon begeesterd door St. Jan van het Kruis. Dat komt misschien ook omdat ik vroeger (in '63/'64 en ook wel daarvoor) nogal uitvoerig in Spanje reisde en een heel duidelijke aansluiting bij de Spaanse levenswijze vond. St. Jan van het Kruis maakt daar deel van uit. Spanje is voor mij - hoewel ik er al jaren niet meer ben geweest - een grote inspiratiebron. St. Jan is zo essentieel Spaans.

De (Zuidafrikaanse) literatuur

Is literatuur bedrijven in een maatschappij als de Zuidafrikaanse niet een elitaire, wereldvreemde bezigheid? Is het begrip 'literatuur' niet überhaupt een achterhaald begrip?

illustratie: Fred Geven

Nee, zeker niet. Er zijn heel interessante dingen aan het gebeuren in de Zuidafrikaanse literatuur, de grote Zuidafrikaanse literatuur: de zwarte, de Engelstalige en de Afrikaanse. De manier waarop de jonge generatie bezig is bestek op te maken van de verwantschap met Afrika, maar ook met Europa (deze tweespalt die in blanke Zuidafrikaanse schrijvers moet bestaan): veel jonge schrijvers zijn die openlijke bemoeienissen met de politiek van de oudere generatie (waar ik toe behoor) beu. Ze willen daar helemaal niets van weten, maar kunnen er niet aan ontsnappen. Dat leidt tot een meer cynische of satirische instelling ten opzichte van de politiek. Ze zijn ook heel sterk beïnvloed door het postmodernisme. Het korte verhaal is favoriet. Er worden niet veel romans geschreven. Misschien is de situatie gewoon te dringend om de tijd te vinden, genoeg adem te hebben om lang bezig te zijn, of is het gevoel van nood te dringend. Ik geloof dat een roman, een werkelijk lange roman een soort beveiliging tegen de dood is.

Ik bedoel eigenlijk dit: een thrillerschrijver als Wessel Ebersohn, die nu niet direct tot de literatuur gerekend kan worden, heeft toch ook een duidelijke functie binnen de strijd tegen de apartheid.

Ik heb een aantal jaren geleden iets van hem gelezen, ja. Interessant, maar... Ongetwijfeld heeft die een functie in Zuid-Afrika.

Hoewel ik geloof dat hij verboden is?

Niet meer, dacht ik. Ik dacht dat hij nu wel toegelaten is, want een van de zonderlinge aspecten van het huidige Zuid-Afrika met zijn noodtoestand is, dat schrijvers - ook heel radicale zwarte schrijvers - vandaag vrijer zijn te publiceren en zich te bewegen dan een jaar of tien geleden, omdat we zitten met een a-intellectueel regime. Mensen die P.W. Botha kennen, hebben mij verteld dat hij niet eens de krant kan lezen. Dus voor zo iemand is het geschreven woord gewoon geen bedreiging. Het is misschien een ietwat te faciele verklaring en is een veel betere verklaring: dat ze veel slimmer zijn vandaag. In de jaren zeventig was er een openlijke onderdrukking van schrijvers en waren er openlijke boekverbiedingen. Toen hadden schrijvers het zeer moeilijk, maar het was een zeer dynamische situatie met enorm veel enthousiasme onder de lezers. Vandaag, nu de regering gezien heeft dat zo'n buitengewone aandacht op de schrijvers averechts werkt, laat de regering de schrijvers hun gang gaan, wat veroorzaakt heeft dat de lezers niet meer zoveel belangstelling hebben. Nu zitten we dus in de ironische situatie dat de schrijvers meer vrijheid hebben, ondanks de veel repressievere situatie.

Welke schrijvers in Nederland zijn er volgens u van belang?

Ik voel me sterk aangetrokken tot twee nogal tegenovergestelde schrijvers als Mulisch en Hermans.

U heeft Nooit meer slapen *vertaald in het Afrikaans.*

Ja, maar het is schandalig dat er geen Engelse of Amerikaanse vertaling beschikbaar is. Het is een magnifieke roman. Ik vond het ook verschrikkelijk dat hij niet eens in het Noors vertaald is. Ik heb er een paar dagen geleden ernstig met mijn uitgever in Oslo over gesproken. Ik hoop dat er nu iets van komt. Hermans is werkelijk een schitterend schrijver, maar ook Mulisch met zijn nieuwe leeftocht sinds *De Aanslag*, sinds *Twee vrouwen* eigenlijk al. *De Pupil* - hoewel niet van de kwaliteit van *De Aanslag, Twee vrouwen* en *Hoogste tijd* - is hoogst interessant en heel knap gedaan; het geeft een goed inzicht in de evolutie van Mulisch als schrijver, waar het vandaan komt. Zijn nieuwste, *De elementen*, ga ik morgen kopen. Altijd als ik in Amsterdam ben, ga ik een stapeltje boeken kopen.

En niet-Nederlandse favorieten?

Kundera, ongetwijfeld Kundera, vooral *The unbearable lightness of being.* Ik ben begeesterd door Kundera en door de Zuidamerikanen. García Márquez, Donoso, Vargas Llosa en Amado. Amado is toch wel vertaald in het Nederlands? Want alles wat zo'n beetje van belang is in de wereldliteratuur is in Nederland in vertaling verkrijgbaar.

En - ik mag dat niet vragen, maar ik doe het toch - wat is het lievelingsboek uit uw eigen oeuvre?

Het volgende.

Ik hoop dat ik nooit hoef te kiezen, maar als ik er drie zou mogen noemen: *'n Ogenblik in de wind, Een droog wit seizoen* en *Houd-den-bek.*

Waarom deze?

Ik weet het niet.

Heeft u daar een emotionele binding mee?

Ja, heel sterk. En om andere redenen natuurlijk ook *Noodtoestand.* Maar als ik werkelijk moest kiezen, zou het tussen de twee historische romans gaan.

Ook hier weer de vorm die de emoties...

beheerst, ja. Ik ben zeer emotioneel aan die romans gebonden.

Hans Neervoort

André Brink en de Zuidafrikaanse paradox

Vrouw, verhaal en vaderland (en het meeste daarvan de vrouw) zijn de draden die het unieke weefsel van de in meer dan twintig vertaalde romans van André P. Brink (1935) vormen. Het rood van de vrouw, het groen van het verhaal (in ruimer verband: de literatuur en het schrijven) en het zwart van het vaderland Zuid-Afrika zorgen in steeds wisselende combinaties voor prachtige patronen tegen de blauwe achtergrond van de existentiële eenzaamheid van de mens.

Voor veel lezers en recensenten is het zwart van Zuid-Afrika de meest in het oog springende kleur. Een blanke Zuidafrikaan, een Afrikaner nog wel, die in zijn romans de apartheid zo aan de kaak stelt, dat twee van zijn romans (*Kennis van de avond* (1973) en *Een droog wit seizoen* (1979)) een tijdlang verboden waren in zijn vaderland, die zich door zijn romans de woede van de blanke, Afrikaner gemeenschap op de hals haalde, die de euvele moed had in zijn romans liefdesgeschiedenissen te creëren tussen blanken en kleurlingen of zwarten, is een dankbaar object voor journalisten. Apartheid en censuur verdienen die aandacht ten volle, maar het nadeel is dat Brinks boeken gereduceerd worden tot het zwart van Zuid-Afrika, terwijl ze zulke prachtige, bonte weefsels vormen. Anders gezegd, zijn thema's vormen een organisch geheel, ze zijn niet goed te scheiden. Ze zijn van elkaar afhankelijk, ondersteunen elkaar. Als je de zwarte draad eruit trekt, verliest het weefsel voor een belangrijk deel zijn waarde.

Daar komt nog bij dat Zuid-Afrika geen essentieel thema is in het werk van Brink, hoewel zijn gewelddadige vaderland overweldigend aanwezig is in zijn romans. Vrouw en literatuur zijn de thema's die tot het wezen van Brinks schrijverschap behoren, terwijl Zuid-Afrika een externe factor is, die de twee andere thema's raakt, beïnvloedt, maar die door de omstandigheden wordt bepaald.

Het bonte patroon wordt voor het eerst zichtbaar in *Kennis van de avond (Kennis van die aand/Looking on darkness)* (1973), want in *De ambassadeur (Die ambassadeur/The ambassador)*, de roman die in 1963 verscheen en in 1985 gewijzigd werd herdrukt, is (het zwart van) Zuid-Afrika slechts heel vaag op de achtergrond aanwezig. Het verhaal speelt zich af in Parijs en schildert in een aantal episoden de onmogelijke liefdesgeschiedenis tussen een Zuidafrikaanse ambassadeur en een nachtclubdanseresje, een affaire die hem totaal alleen achter laat: zijn vrouw en dochter hebben zich van hem afgekeerd en zijn naar Zuid-Afrika teruggekeerd, de derde secretaris van de ambassade, in wie hij een soort zoon zag, maar die hem verraden had aan Pretoria, Stephen Keyter, heeft zelfmoord gepleegd, zijn maîtresse Nicolette is er vandoor gegaan en zijn baan staat op de tocht vanwege zijn buitenechtelijke relatie. Al is het zwart van Zuid-Afrika afwezig, de literatuur is prominent aanwezig. De parallellen tussen *De ambassadeur* en *Ulysses* van James Joyce zijn duidelijk: wat voor Leopold Bloom Dublin is, is voor ambassadeur Van Heerden Parijs met dien verstande dat Parijs voor hem een vreemde stad is, zoals elke stad voor hem vreemd is, want hij leidt een zwervend leven als Odysseus. Van Heerdens Penelope is aan het eind van het verhaal wel thuis in Zuid-Afrika, maar zit bepaald niet op hem te wachten. Trouwens, het is de vraag maar of Van Heerden nog wel naar huis wil of hij zelfs nog wel een thuis heeft.

Ook Dantes *Hel* neemt een belangrijke plaats in, terwijl ook Oidipous, Laïos en Jokaste in de vorm van resp. Stephen Keyter, Paul van Heerden en Erika aanwezig zijn. Dor zijn baas, de ambassadeur, te verraden pleegt Stephen Keyter symbolisch vadermoord. Het moederskindje neemt op deze wijze wraak op zijn echte vader, zodat Oidipous zelfs dubbel aanwezig is.

Kennis van de avond is echter de eerste echte Brinkroman. Jozef Malan, een kleurling, zit in de gevangenis in afwachting van de voltrekking van het doodvonnis, dat over hem is uitgesproken wegens moord op de blanke Jessica Thompson. Die tijd van wachten besteedt hij aan het schrijven van zijn levensverhaal, met het doel inzicht in zijn leven te krijgen. In een lange flash back krijgen we

eerst de familiegeschiedenis te lezen en vervolgens het verhaal van zijn leven. In de familiekroniek, die mondeling is overgeleverd en teruggaat tot de slaventijd, zijn armoe en onderdrukking normale, aanvaarde verschijnselen. Mishandeling en seksueel misbruik zijn het voorrecht van de blanke bazen, ook na de afschaffing van de slavernij. Het blanke bloed dat het gevolg is van dat seksuele misbruik, bestempelt Jozef tot een kleurling.

Hij groeit op op een boerderij samen met Willem, de zoon van de blanke baas. Zij groeien uit elkaar als de schooltijd aanbreekt. Jozefs leergierigheid vertedert de baas, die hem in staat stelt naar (een niet-blanke) school te gaan. Zijn taak op de boerderij mag er echter niet onder lijden. Op de middelbare school wordt zijn passie voor het toneel vorm gegeven. Hij krijgt een beurs voor de universiteit en gaat wonen in het kleurlingendistrict, district VI, in Kaapstad. Hier wordt hij door Dilpert ingewijd in de oosterse filosofie, wat later nog tot een hilarische situatie aanleiding geeft, als het door de Veiligheidspolitie wordt gezien als een bewijs van communistische sympathieën, dat hij een exemplaar van het chinese orakelboek, de *I Tjing* in zijn bezit heeft. Zijn studie verloopt - door zijn gebrekkige vooropleiding - moeizaam. Hij kiest uiteindelijk voor de toneelschool. Door tussenkomst van Derek de Villiers krijgt hij de gelegenheid naar Engeland te gaan. Daar komt hij uiteindelijk terecht bij de Royal Shakespeare Company. Een glanzende carrière ligt voor hem. Na verloop van tijd wordt het heimwee naar Zuid-Afrika hem te machtig en hij gaat terug.

Dat hij terug is in het benepen Zuid-Afrika wordt hem onmiddellijk na aankomst op het vliegveld van Johannesburg duidelijk gemaakt door de douane, die een boek met reproducties van Michelangelo in beslag neemt, vanwege het pornografische karakter ervan en door een vriendelijke blanke meneer, die hem erop wijst dat hij een toilet voor blanken dreigt binnen te stappen.

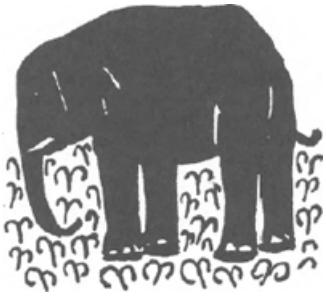
In Kaapstad richt hij een eigen toneelgezelschap op, dat klassieke toneelstukken, vertaald naar de Zuidafrikaanse maatschappij, op de planken brengt. Het gezelschap speelt op het platteland in schuren, in de open lucht etc. Al snel komen de moeilijkheden met de censuur. Voorstellingen worden verboden of onmogelijk gemaakt. Willem, die hem eerst nog heeft geholpen, laat hem vallen. De groep valt langzaam uiteen.

Intussen heeft hij kennis gemaakt met Jessica Thompson, een Engelse, die op rondreis door Afrika in Zuid-Afrika is blijven hangen. Er ontstaat een romance, die echter op grond van de Immoraliteitswetten verboden is.

Dat maakt hun verhouding uitzichtloos. In Zuid-Afrika kan het niet en erbuiten ook niet. Jozef heeft het heimwee gevoeld en bovendien met een dergelijke verhouding kennis gemaakt in zijn Engelse periode. Zijn vriend Simon Hlabeni, getrouwd met een Schotse, stierf letterlijk van heimwee.

De twee geliefden nemen de enig mogelijke beslissing: zelfmoord. Jozef echter, die de schuld ten volle wil dragen, vermoordt Jessica en geeft zichzelf aan bij de politie. Hij wordt gemarteld, krijgt een proces en wordt ter dood veroordeeld, waarmee we weer aan het begin van het verhaal zijn aangeland. De cirkel is rond. De lezer kan opnieuw beginnen. Wie zich alleen heeft laten meeslepen door de zich als een Griekse tragedie ontrollende geschiedenis en de (zeer functionele) prachtige natuurbeschrijvingen, gaat bij tweede lezing een nieuwe wereld open. Wat op het eerste gezicht een aangrijpend verhaal over het onmenselijke apartheidssysteem lijkt zoals er wel meer zijn (de thrillers van Wessel Ebersohn bijv.), blijkt veel verder te

reiken. Dan wordt het ingenieuze patroon van zwart, rood en groen pas echt duidelijk. Een uitputtende analyse is in dit bestek onmogelijk. Daarvoor is de roman te gecompliceerd. Ik zal me beperken tot twee kleuren groen: de bijbel en het toneel (de literatuur).



illustratie: Fred Geven

Aan het begin van hoofdstuk twee zegt Jozef:

> De geschiedenis van onze familie (...) werd gewoonlijk doorspekt met verhalen uit de bijbel, met gevolg dat deze twee werelden in mijn gedachten vaak samenvielen, temeer omdat de namen in deze twee werelden voor een groot deel dezelfde waren: Adam en Mozes, Abraham, Rachel, Lea, Daniël en David, Jacob en *ook nog een Jozef*. (cursivering van mij, HN).

Het verhaal van die Jozef komt in grote lijnen overeen met het bijbelverhaal: geminacht en bespot in zijn jeugd, daarna tot grote hoogte gestegen in het buitenland. Maar het einde verschilt. Waar Jozef onderkoning van Egypte blijft, valt de Jozef in *Kennis van de avond* diep. De roman is opgebouwd uit zeven hoofdstukken. In het laatste, het zevende dus, vindt Jozef de eeuwige rust. Ook hier dringt een overeenkomst met de bijbel, i.c. het scheppingsverhaal zich op, maar met name de afwijkingen geven deze bijbelse verwijzingen een cynische ondertoon. Niet direct bijbels, maar wel religieus is Sint Jan van het Kruis (1542-1591), de Spaanse mysticus en dichter. Hij is zeer nadrukkelijk aanwezig. Niet alleen in titel en motto, maar ook in het verhaal zelf. Jessica en Jozef lezen en bespreken hem. Het dient overigens gezegd, dat het begrip avond in de titel, in het licht van Sint Jan van het Kruis, niet louter negatief geïnterpreteerd mag worden. De avond of nacht is bij Sint Jan ook de tijd waarin de ziel tot zelfkennis kan komen. In dit verband is het tekenend dat Jozef als gunst voor de laatste nacht voor zijn executie vraagt of het licht uitmag in zijn cel. Ook Sint Jan zat maandenlang in een kerker opgesloten, werd gemarteld en kwam er tot inzicht.

Nog nadrukkelijker is de aanwezigheid van het toneel (en de literatuur). Jozef is toneelspeler. Het gezelschap dat hij opricht, speelt de oude toneelstukken met de nodige veranderingen, aanpassingen en daarmee doet hij precies hetzelfde als de schrijver van literatuur doet: het telkens eendere verhaal vertellen. Er is trouwens nog een schrijver in het verhaal aanwezig: Richard Cole, een blanke, die Jessica voor zichzelf wil hebben, maar Jessica wil Jozef. Ook dat verhaal is vaker verteld.

Aristophanes, Sophokles, Shakespeare, Molière, Calderon, Peter Weiss, Dürrenmatt, Camus, Pirandello en vele anderen passeren de revue en alle stukken dragen bij tot de thematiek van het verhaal. In de tijd dat Brink *Kennis van de avond* schreef, was hij intensief bij het toneel betrokken. Hij vertaalde toneelstukken en had er zelf ook geschreven (o.a. *Caesar*). *Kennis van de avond* is een rijk boek niet in de laatste plaats voor de schrijver zelf. Hij had er zoveel ingestopt, dat een aantal fragmenten en aspecten als het ware om uitwerking schreeuwden. Alle volgende romans zijn ontstaan uit *Kennis van de avond*, waarmee Brink ook een hecht oeuvre opbouwde.

In 1978 verscheen *'n Ogenblik in de wind ('n Oomblik in de wind/An instant in the wind).* In het tweede hoofdstuk van *Kennis van de avond* had Brink zijn hoofdfiguur Jozef zijn voorgeschiedenis laten vertellen. Die ging terug tot de slaventijd. Dat historische aspect werkt Brink uit in *'n Ogenblik in de wind.* Het is een historische roman spelend in 1749 in de Kaapprovincie. De verteller van het verhaal heeft in archieven de levensgeschiedenis gevonden van Elisabeth Maria Larsson-Louw, geboren uit een Hollandse immigrantenfamilie. Onmiddellijk na haar huwelijk gaat zij met haar man, een Zweedse ontdekkingsreiziger, mee de binnenlanden in, op zoek naar planten en dieren. De expeditie wordt achtervolgd door tegenslag. Zij blijft als enige over midden in de wildernis. Een weggelopen slaaf, die de expeditie al dagen heeft gevolgd, ontfermt zich over haar en de weinige

goederen die overgebleven zijn. Deze Adam Mantoor brengt haar naar de kust, vanwaar Kaapstad gemakkelijk te bereiken lijkt. Het eerste deel van de tocht wordt beheerst door wederzijdse achterdocht. Elisabeth laat haar aangeleerde superioriteitsgevoelens de vrije loop, maar ze is van Adam afhankelijk. Langzamerhand echter verandert de verstandhouding en als ze de kust bereikt hebben, is er een liefdesrelatie ontstaan.

In plaats van door te trekken naar Kaapstad blijven ze aan de kust en leiden daar een idyllisch leven tot ze op een dag tekenen van de menselijke beschaving ontdekken: afgeslachte en van hun slagtanden beroofde olifanten. Ondanks de gruwelijkheid doet dat met name Elisabeth beseffen, dat de menselijk samenleving toch onontbeerlijk is voor haar bestaan. Ze besluiten verder te trekken, nadat ze beloofd heeft zich voor hun gezamenlijke leven in Kaapstad garant te stellen. Een verschrikkelijke tocht volgt, op onnavolgbare wijze beschreven. Met name de tocht door de Karoowoestijn is onvergetelijk. Als ze Kaap-

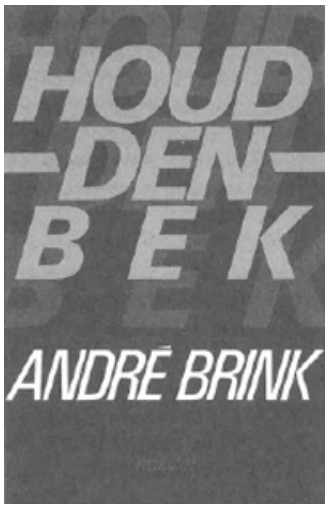
stad bereikt hebben, gaat Elisabeth de stad in om voor Adam te pleiten. Hij blijft aan de rand van de stad wachten, tegen beter weten in eigenlijk: de politie komt hem ophalen.

Het paradijsverhaal, met dit verschil dat het niet God is die hen uit het paradijs verdrijft, maar de menselijke beschaving. Wie eenmaal van deze appel heeft gegeten, blijft daar altijd aan verslaafd. Zelfs het hoogste goed dat de mens heeft, zijn/haar geliefde wordt daaraan opgeofferd. Een bestaan buiten de samenleving is voor de mens kennelijk onmogelijk.

Kaapstad werkt als een magneet op Elisabeth. Als ze in de woestijn een groep trekkende Hottentotten tegenkomen, die haar en Adam op wil nemen, weigert ze beslist en wil ze per se het ergste deel van de woestijn doortrekken. Als ze aan het einde van een vijf dagen durende barre tocht bij een blanke nederzetting aankomen, verloochent ze Adam tot drie keer toe. Hij wordt naar het slavenverblijf gestuurd. Als ze 's nachts gedwongen wordt het bed te delen met de boer, die zijn vrouw gebiedt wat op te schuiven, is de maat vol en roept ze Adam. Hals over kop vluchten ze. De barmhartige Samaritanen had ze laten lopen voor deze schijnheilige Leviet.

De parabel van de barmhartige Samaritaan was al eerder in het verhaal te onderkennen: als Elisabeth in Kaapstad woont, voelt ze zich daar eigenlijk niet thuis, ze voelt zich in de rol die haar daar wordt opgedrongen niet thuis. Om die rol van brave huisvrouw te ontvluchten trouwt ze met de ontdekkingsreiziger Larsson. Die blijkt echter alleen maar interesse te hebben voor planten en dieren. Een jonge gids in het gezelschap lijkt wel belangstelling voor haar te hebben. Als hij een poging doet haar aan te randen, wordt ze ontzet door haar man, waarna de gids in het oerwoud zelfmoord pleegt. De derde man die haar helpt, is de negerslaaf Mantoor. Hij heeft de rol van barmhartige Samaritaan, die hij dan ook tot het einde toe vervult. Onze naaste is de zwarte medemens. Als dank betaalt hij met zijn vrijheid.

In *Kennis van de avond* was de slavernij vluchtig aan de orde geweest in de voorgeschiedenis van Jozef. Ook in *'n Ogenblik in de wind* speelt slavernij in wezen slechts een rol op de achtergrond. In *Houd-den-bek (Houd-den-bek/A chain of voices)* (1982) is ze het onderwerp van de roman.



In 1825 staan elf personen (10 slaven en een blanke) terecht wegens opstand tegen hun meesters, resp. hulp daarbij. De roman vertelt hoe dat allemaal zo is gekomen. Het eigenlijke verhaal wordt omsloten door de dagvaarding en het vonnis. Alle

verdachten en enkele andere belanghebbenden laten op hun eigen wijze hun stem horen. Hoofdpersoon is de slaaf Galant. Hij wordt geboren op een boerderij in de omgeving van Kaapstad uit een slavin. De vader is niet bekend of zoals Ma-Roos, zijn voedster, zegt: Iedereen is zijn vader. Zijn moeder wil niets van hem weten. Daarom wordt hij gezoogd door Ma-Roos, tegelijk met de zoon van de Baas, Nicolaas. Galant en Nicolaas groeien samen op met Barend, de broer van Nicolaas, en Hester, hun aangenomen zus. Galant treedt op als beschermer van Nicolaas. Alle drie houden ze van Hester, maar Galant maakt natuurlijk geen kans, hoewel Hester zich wel tot hem aangetrokken voelt. Nicolaas lijkt de meeste kans te hebben haar te trouwen, maar Barend weet zijn vader om te praten, die haar op haar vijftiende verjaardag aan hem uithuwelijkt. Nicolaas is te slap om er tegenin te gaan. Het huwelijk tussen Hester en Barend is een voortdurend gevecht. Uiteindelijk trouwt ook Nicolaas. Hij krijgt van zijn vader de boederij Houd-den-bek en Galant als slaaf. Van het begin af aan gaat het fout tussen die twee, o.a. omdat Nicolaas niet in staat is zijn houding te bepalen t.o.v. zijn jeugdvriend. Enerzijds beschouwt hij Galant als zijn slaaf, anderzijds wil hij hem als zijn vertrouweling zien. Bij Galant ontwikkelt zich door een aantal dramatische gebeurtenissen een grote wrok en als er geruchten verspreid worden over de vrijla-

ting van de slaven, begint hij een opstand. Hij doodt Nicolaas. Barend slaat op de vlucht met achterlating van zijn vrouw en kinderen. De opstand is natuurlijk tot mislukken gedoemd. Voor Galant echter betekent het één uur van vrijheid als hij en Hester in de chaos op zolder alle maatschappelijke conventies, vooroordelen opzij kunnen zetten en zich over kunnen geven aan hun liefde, die dan pas tot uitdrukking kan komen. Na een nacht van meditatie in de bergen geeft hij zich over in de wetenschap dat de vrijheid eens zal komen, hoewel het doodvonnis hem wacht. Zijn overgave betekent voor hem een voorschot op die vrijheid.

De vorm heeft in deze roman een wel heel sprekende functie. Iedere betrokkene geeft zijn relaas van de gebeurtenissen. Min of meer afgeronde episoden worden zo van alle kanten belicht, wat diepte aan de gebeurtenissen en de karakters van de hoofdpersonen geeft. Sommige personen komen vaker en langer aan het woord, bevinden zich op de voorgrond: de solisten. Daarachter bevindt zich een koor van stemmen, dat varieert en benadrukt. Zo ontstaat een keten van stemmen die uit het verleden opklinken. Brink heeft ze opgevangen om ze weer door te seinen. Stemmen die door zullen klinken tot de vrijheid waar het allemaal om draaide en draait voor iedereen verworven is. *Houd-den-bek* gaat niet over Zuid-Afrika in de negentiende eeuw, net zo min als *'n Ogenblik in de wind* over de achttiende-eeuwse Kaap gaat. Beide verhalen gaan over Zuid-Afrika nu, waarin nog steeds niet iedereen evenveel vrijheid bezit, waar de slavernij weliswaar is afgeschaft, maar waar omstandigheden heersen die daar nog dicht tegenaan liggen: apartheid, pasjeswetten, gescheiden woongebieden etc.

Vooral in deze roman is de ongelijkheid als maatschappelijk fundament zichtbaar gemaakt. Zoals Galant vecht voor de bevrijding uit zijn slavenbestaan, zo vecht Hester voor de bevrijding uit haar slavenbestaan: ze verzet zich heftig tegen de nachtelijke verkrachtingen door haar man, ze vecht voor haar lichamelijke integriteit. Nergens is de koppeling tussen racisme en de onderdrukking van de vrouw zo duidelijk verwoord als in *Houd-den-bek.* Niet alleen worden de wortels van de huidige Zuidafrikaanse samenleving blootgelegd, *Houd-den-bek* is tevens een spiegel van die hedendaagse samenleving, die gebaseerd is op ongelijkheid: vader Piet bepaalt met wie Hester trouwt, Nicolaas durft niet tegen zijn autoritaire vader in te gaan, Barend meent aan zijn huwelijkse staat het recht te ontlenen zijn vrouw tegen haar wil te nemen. Het tragische daarbij is dat alle betrokkenen anders willen, maar door het systeem een gedragspatroon hebben ontwikkeld, dat ze niet kunnen doorbreken. Zo lang de structuren blijven bestaan, zo lijkt Brink te willen zeggen, zal het individu zich niet kunnen ontplooien en verminkt door het leven gaan. Alleen heel sterke naturen kunnen zich daaraan onttrekken: Galant, die niet alleen in opstand komt, maar ook het onmogelijke van een bestaan inziet, waarin hij niet samen mag zijn met degene van wie hij houdt en die in vrijheid de beslissing neemt zich aan te geven; en Hester die de vooroordelen van haar ras overwint en doet wat haar gevoel haar ingeeft. De verhouding tussen Nicolaas en Galant is vergelijkbaar met die tussen Willem en Jozef in *Kennis van de avond.* Ze groeien samen op op de boerderij. Als ze klein zijn, is er nauwelijks sprake van rassenscheiding. Die scheiding van geesten en lichamen wordt van buitenaf opgelegd. Zowel Nicolaas als Willem weten daarna nooit meer raad met hun gevoelens t.o.v. respectievelijk Galant en Jozef. Als Jozef en Willem later in hun leven contact met elkaar hebben, is het Willem die de grens tussen gevoel en verstand en tussen heden en verleden niet kan overbruggen. Maar

Willem wordt gezien vanuit het gezichtspunt van Jozef, waardoor Willems daden worden gekleurd. In *Houd-den-bek* komt Nicolaas ook zelf aan het woord.

In *Geruchten van regen (Gerugte van reën/Rumours of rain)* (1978) heeft Brink de Willemfiguur uit *Kennis van de avond* verder uitgewerkt in Martin Mijnhardt. Hij is een geslaagde zakenman, die tijdens een verblijf in Londen zijn herinneringen aan een weekeind, dat een keerpunt in zijn leven had kunnen betekenen, op papier zet. Mijnhardt heeft - zo blijkt uit zijn verhaal - slechts een rudiment van gevoel, zodat hij bijna een karikatuur is. Slechts een enkele keer, met name in de contacten met zijn zoon, komt er iets van gevoel door zijn pantser heen breken, maar dan weet hij met die gevoelens geen raad. Bovendien is hij zo intens op zichzelf betrokken, dat hij geen oog heeft voor (de gevoelens van) anderen.

Door middel van chantage heeft hij een minister de boerderij, waar zijn moeder nog op woont, maar die ligt in een streek die geteis-

terd wordt door aanhoudende droogte, verkocht, buiten medeweten van zijn moeder. Tijdens een weekeinde moet hij zijn moeder overhalen bij hem in te komen wonen. Vlak voor het begin van het weekend is zijn beste vriend, de advokaat Bernard Franken, tot levenslange gevangenisstraf veroordeeld wegens terrorisme en communistische sympathieën. Toen zijn vriend vlak voor zijn arrestatie bij hem was gekomen voor onderdak in zijn niet-bewoonde flat in Johannesburg, had hij botweg geweigerd. Toen zijn vriendin Bea hem vlak voor het weekeinde om hulp smeekte, wimpelde hij dat af met de mededeling dat ze elkaar dinsdag na het weekeinde weer zouden zien. Toen zijn zoon tijdens het weekeinde eindelijk over zijn ervaringen in het leger in Angola begon te spreken, liet hij hem in de emotionele kou staan. Van zijn huwelijk was al niet veel meer over en tijdens het weekend besluit hij zijn naaste medewerker, Charlie Mofokeng, die hem zijn leven heeft gered en die getracht heeft hem de ogen te openen voor de werkelijkheid in Zuid-Afrika, door hem mee te voeren door Soweto aan de vooravond van de onlusten, te ontslaan. Het is het testament van een failliete boedel.

In *Geruchten van regen* is het zwart duidelijker zichtbaar dan in welke roman van Brink ook. Mijnhardt is dé Afrikaner, Mijnhardt is Zuid-Afrika. Iedereen heeft hem laten zien wat er mis is: zijn beste vriend Bernard, die hem het door de apartheid verrotte rechtssysteem laat zien, zijn vriendin Bea, die hem daarnaast ook de ondergeschikte positie van de vrouw onder de neus wrijft, Charlie Mofokeng, die hem de levensomstandigheden van de zwarten toont, en zijn zoon, die hem vertelt wat de werkelijke bemoeienis van Zuid-Afrika met Angola is. Hij kan nooit meer zeggen: ‘Ich habe es nicht gewusst’.

Mijnhardt is een keiharde schoft zonder hart, maar Brink heeft hem net zo veel barstjes in zijn pantser meegegeven, dat hij geen karikatuur wordt, zoals zijn alter ego Batavus Droogstoppel, hoewel in zijn speaking name een even grote dosis sarcasme ligt opgesloten. De vergelijking met de *Max Havelaar* - om de groene draad weer eens op te pakken - is niet uit de lucht gegrepen. De verwijzingen naar het boek zijn legio.

Dat zowel Droogstoppel als Mijnhardt zakenman zijn, kan nog als toeval worden afgedaan, maar als Martin de woorden ‘Mijn verhaal wordt eentonig’ op papier zet, kun je er als lezer niet meer omheen. Trouwens, al op p. 23 laat Brink in een cafetaria een vechtpartij ontstaan tussen een zwarte, die onbeschoft behandeld wordt, en de Griekse (!) eigenaar van de zaak. Ook de opmerking van Mijnhardt, dat het zijn gewoonte niet is romans te schrijven, verwijst rechtstreeks naar Droogstoppel. Hoewel de figuur van Bernard Franken geënt is op de communistische leider Bram Fischer, is er ook voldoende overeenkomst met Sjaalman te ontdekken. Op die manier gezien is de pleitrede van Bram Fischer, die nagenoeg integraal is opgenomen in de roman, het equivalent van de beroemde toespraak tot de hoofden van Lebak: een oproep tot sociale rechtvaardigheid.

Er hangt een intense dreiging in de roman. Niet alleen de moord op de boerderij, de onlusten op de fabriek en de dreiging in Soweto, de laag overvliegende gevechtsvliegtuigen in Mozambique en de verhalen van Louis over Angola, maar ook en vooral de doem van de *Divina commedia* van Dante. Voor Martin is er aan het eind geen Beatrice, die hem begeleidt in het paradijs, want Bea, zijn vriendin van Italiaanse (!) afkomst, heeft hem verlaten, maar de tocht door de hel heeft hij wel achter de rug. Eigenlijk is die tocht nog niet ten einde. *Geruchten van regen* is een

plaatsbepaling in de hel, een analyse van de hel door Martin. Met niets ontziende eerlijkheid, die grenst aan arrogante domheid, zet Martin zichzelf te kijk: een keiharde zakenman, die slechts rudimenten van gevoel bezit en daar trots op is. Maar juist die rudimenten maken het boek zo ontroerend: de onmacht zijn zoon te bereiken, zijn vermogen de verkeerde dingen te zeggen op belangrijke momenten, maken van Martin Mijnhardt een tragische figuur, die bij de lezer zeer tegenstrijdige reacties van walging en medelijden oproept. Door zijn eigen verregaande botheid blijft hij eenzaam en niet-begrijpend achter. Om wat gebeurd is te begrijpen, trekt hij zich tussen twee zakelijke besprekingen even terug en schrijft hij zijn verhaal, zo eerlijk als hij kan.

illustratie: Fred Geven

De eerlijkheid van Mijnhardt heeft twee belangrijke consequenties: de lezer krijgt een messcherp beeld van dé Afrikaner, maar paradoxaal genoeg ook van dé schrijver, van wie ook een niets ontziende eerlijkheid mag worden verwacht. *Geruchten van regen* is mede een schrijversroman, zoals *Kennis van de avond* dat ook was.

Vormde het politieke aspect in *Kennis van de avond* en *Geruchten van regen* een dreigend decor, in *Een droog wit seizoen ('n Droë wit seizoen/A dry white season)* (1979) bepaalt het de handeling. Een schrijver van romantische verhaaltjes krijgt van een vriend, Ben du Toit, een pak papieren, aantekeningen, kranteknipsels, verslagen, foto's met het verzoek er wat mee te doen (ook hier dringt de overeenkomst met de *Max Havelaar* zich op), als er wat met hem gebeurt. Als de schrijver in de krant leest dat Ben doodgereden is door een onbekende, besluit hij Bens ervaringen op papier te zetten. Ben du Toit is een brave, gezagsgetrouwe, eerlijke leraar geschiedenis. Als de zwarte schoonmaker op de school waar hij werkt 'zelfmoord' heeft gepleegd in een cel van de Veiligheidspolitie, komt diens weduwe bij Ben met het verzoek iets te doen. Hij besluit het geval uit te zoeken. Daartoe gaat hij naar de Veiligheidspolitie, waar hem te verstaan wordt gegeven dat er niets aan de hand is. Zijn rechtvaardigheidsgevoel verzet zich ertegen het geval verder te laten rusten. Daarmee vestigt hij de aandacht van de Veiligheidspolitie op zich. Langzamerhand gaan zijn ogen open voor de gewelddadige situatie waarin zijn land zich bevindt. Intimidaties door de Veiligheidspolitie in de vorm van huiszoekingen, bedreigingen en aanslagen houden gelijke tred met zijn groeiende inzicht, maar ondanks zijn steeds groter wordende isolement (kerk, school en gezin, uitgezonderd zijn zoon, laten hem vallen) zet hij koppig door. Als zijn zwarte helper Stanley moet onderduiken en de journaliste Melanie uitgewezen wordt, staat hij volkomen alleen, want voor de zwarte gemeenschap is hij een blanke. In verhaalvorm is dit Brinks analyse van de politieke toestand in Zuid-Afrika: het systeem dat zich weet te handhaven door de apartheid en binnen de eigen gelederen de macht weet te conserveren door repressie en banning van dissidente elementen, waardoor de democratie machteloos is. De gewelddadige dood van Ben is op die manier te duiden als de ondergang van die democratie.

Ook in *Een droog wit seizoen* is Dante weer op de achtergrond aanwezig, waarbij Stanley de rol van Vergilius vervult. Hij is de gids door een voor Ben onbekende Zuidafrikaanse hel. Hij opent Ben de ogen voor de ellende waarin de zwarten verkeren. Hij laat hem Soweto zien en de terreur die het regime uitoefent: martelingen, deportatie, moord, chantage, intimidatie, maar bovenal de apartheid. Ook deze roman is weer een aanval op de apartheid, een systeem, waarin twee vrienden (Ben en Stanley) er alleen maar van kunnen dromen samen over straat te lopen met de armen om elkaars schouders.

En Melanie als Beatrice. Zij is een journaliste, die Ben helpt bij zijn onderzoek. Hoe verder dat vordert hoe dichter die twee naar elkaar toegedreven worden. Pas als Susan, zijn vrouw, hem verlaat, ontstaat er een echte liefdesrelatie, die wreed verstoord wordt door haar banning, haar staatsburgerschap wordt haar ontnomen. Zij gaat naar het paradijs, Londen, en Ben sterft in de hel.

Een droog wit seizoen doet wat de sfeer betreft sterk denken aan Kafka. Het is een nachtmerrie, die de lezer beurtelings woedend maakt en irriteert. Ben is in het begin bijna grenzeloos naïef. Hij denkt dat iedereen, inclusief de Veiligheidspolitie, geïnteresseerd is in de waarheid, in rechtvaardigheid, maar iedereen denkt aan zijn eigen hachje, waardoor de Veiligheidspolitie alles onder controle houdt, zelfs de

politici. Brink laat de lezer een klein lichtpuntje in de inktzwarte duisternis: Bens zoon Johan, die zijn vader trouw blijft.

Na *Houd-den-bek* verschijnt in 1984 *De muur van de pest (Die muur van die pes/The wall of the plaque).* Voor het eerst sinds *De ambassadeur* (1963) laat Brink een roman spelen buiten Zuid-Afrika, in Frankrijk. Andrea Malgas is een Zuidafrikaanse kleurlinge, die haar geboorteland is ontvlucht en in Parijs is neergestreken. Na een aantal affaires krijgt ze een relatie met de blanke Zuidafrikaanse schrijver Paul Joubert. Hij heeft het script geschreven voor een film over de pest en Andrea gaat voor hem geschikte lokaties zoeken in de Provence. Joubert scheept haar daar op met een ANC-activist, die een paar dagen moet onderduiken voor de Zuidafrikaanse veiligheidsdienst. Deze Mandla irriteert haar met zijn extreme uitspraken en denigrerende opmerkingen aan haar adres. Bovendien herinnert hij haar voortdurend aan het racistische Zuid-Afrika, dat ze heeft ingeruild voor een comfortabel

bestaan in ballingschap. Langzamerhand dringt haar roeping tot haar door. Als Mandla door de Zuidafrikaanse veiligheidspolitie wordt doodgereden (zie Ben du Toit), vertrekt zij hals-over-kop naar Zuid-Afrika om zich in te zetten voor de goede zaak. Aan het eind krijgt Paul Joubert Andrea's aantekeningen in handen en besluit er een roman van te maken. Het slot wordt gevormd door de eerste zinnen van de roman, van *De muur van de pest*, zodat de cirkel rond is en de lezer weer bij het begin aangekomen is.

De basis van *De muur van de pest* is hetzelfde als die van *Kennis van de avond*: een kleurling die na een aantal jaren buiten Zuid-Afrika verbleven te hebben terugkeert, maar er is een opmerkelijk verschil. Ging Jozef Malan terug om zijn volk op te voeden, Andrea gaat terug om zich in de strijd te begeven. De toestand is in die elf jaar grondig veranderd, geëscaleerd. Voor de zwarte Afrikanen blijft niet veel anders over dan de strijd.

Maar hoe politiek *De muur van de pest* in wezen ook is, Brink blijft zijn andere themata trouw. Ook hier weer de liefde, die onmogelijk gemaakt wordt door de maatschappij. In *De muur van de pest* heeft Brink zelfs twee liefdesgeschiedenissen ingebouwd, die tussen Andrea en Paul en tussen Andrea en Mandla. De symboliek is duidelijk. Andrea bevindt zich als kleurlinge tussen twee culturen. Frankrijk stelt haar in staat een liefdesrelatie aan te gaan met de blanke Paul Joubert, wat in Zuid-Afrika niet mogelijk is. Ze overweegt zelfs op zijn huwelijksaanzoek in te gaan. Uiteindelijk blijkt haar keuze ergens anders te liggen: bij Mandla, die de bevrijdingsbeweging representeert en daar ziet Andrea haar taak. Haar belangen liggen niet bij de blanken. Ook de literatuur is weer vertegenwoordigd. Niet alleen zijn er ook in *De muur van de pest* weer talrijke verwijzingen naar literatuur en heeft de roman weer een kaderstructuur, maar met dat kader verwijst Brink deze keer ook op een andere wijze naar de literatuur.

Paul Joubert herschrijft de aantekeningen van Andrea tot de roman, die hij al tijden in gedachten had. De werkelijkheid biedt hem de gelegenheid de roman te schrijven, die maar niet wilde vlotten. Die moest gaan over de pestepidemieën in Zuid-Frankrijk. De werkelijkheid levert echter veel meer stof op, de werkelijkheid van de hedendaagse pestilentie: de apartheid. De Zuidafrikaanse schrijver moet die realiteit beschrijven, moet zich engageren, zo luidt de boodschap van Brink. Hij mag niet aan de kant blijven staan, zoals Paul Joubert gedaan heeft.

In *Noodtoestand (States of emergency)* (1988) zijn deze problemen niet meer op de achtergrond aanwezig, maar staan ze in het brandpunt van de roman. De hoofdkleur is groen. *Noodtoestand* is de poging van een schrijver een roman te maken uit een hem toegestuurd liefdesverhaal en het dagboek van de schrijfster van dat liefdesverhaal.

Een basisstructuur die de roman gemeen heeft met de *Max Havelaar* en Nootebooms *In Nederland.* Het boek bestaat, naast fragmenten uit het liefdesverhaal en het dagboek van Jane Ferguson, uit fragmenten van de roman die de schrijver moeizaam op papier probeert te krijgen en zijn gedachten, overwegingen, twijfels en gevoelens bij het schrijven: eenzelfde slingerstructuur als Springers *Bougainville.* Het manuscript dat Jane Ferguson de schrijver toegezonden heeft, is een autobiografisch verslag van een kortstondige romance die opbloeide tussen haar en de voor de Veiligheidspolitie op de vlucht zijnde arts Chris de Villiers. Tijdens die paar dagen komt de Villiers tot de conclusie dat vluchten naar het buitenland eigenlijk buigen voor geweld van de overheid betekent. Hij keert daarop terug naar Johannesburg om zijn werk onder de zwarte bevolking voort te zetten. Uit het dagboek van Jane, dat o.a. de ‘zelfmoord’ van Chris vermeldt (hij springt als zovelen tijdens een ondervraging uit het raam van het hoofdkwartier van de Veiligheidspolitie) vernemen we - meelezend met de schrijver - de politieke achtergronden.

De liefdesgeschiedenis en het dagboek worden door de schrijver samengevoegd en daarna omgevormd tot zíjn verhaal. De boodschap van Brink zal duidelijk zijn. Ook híj is van mening, dat niet-geëngageerde literatuur, literatuur die niet betrokken is bij de politieke situatie in Zuid-Afrika, niet kan. Het verhaal dient de maatschappelijke omstandigheden (terreur door de Veiligheidspolitie, censuur, de Noodtoestand) weer te geven. Sterker nog, het verhaal dient die maatschappelijke situatie aan de kaak te stellen, aan te vallen, dient mee te werken aan het omverwerpen van het verderfelijke bewind. De kunstenaar dient zijn ivoren toren te verlaten om zich in het strijdgewoel te begeven met zijn wapen: de kunst.

Brink geeft zijn lezers in zijn boek nog een andere boodschap mee, die van puur literaire aard is: schrijven is het herhalen, variëren van het verhaal, dat al vanaf het begin van de mensheid wordt verteld: si hadden malcander so lief, si conden bijeen niet comen. Er is altijd wel wat: het water is te diep of de maatschappelijke omstandigheden gooien roet in het eten.

De schrijver in *Noodtoestand* maakt er het volgende van: een professor in de theoretische literatuurwetenschap aan een universiteit in de Oostelijke Kaapprovincie, Philip Malan, krijgt op een congres, waar hij een pleidooi houdt voor een terugkeer naar de tekst, een verhouding met zijn assistente, Melissa. Philips huwelijk begint te wankelen, omdat hij van mening is, dat hij twee vrouwen kan dienen, maar zijn vrouw vindt dat hij moet kiezen. Melissa is het daar overigens mee eens, zonder hem overigens onder druk te zetten. Een dergelijke keuze wordt hem ook opgedrongen aan de universiteit, waar Philip waardevrije wetenschap wil bedrijven.

Hij wil een scheiding aanbrengen tussen wetenschap en leven, tussen wetenschap en politiek, maar het geweld van die politiek dwingt hem tot een keuze: als een vreedzame demonstratie op hardhandige wijze door de oproerpolitie uiteen wordt geslagen, raakt zelfs hij betrokken bij de maatschappij. In dat opzicht staat hij model voor de gemiddelde burger. Toch gaat niet alles aan hem voorbij. Zoals Ben du Toit in *Een droog wit seizoen* neemt hij het bij de Veiligheidspolitie op voor een zwarte medeburger, wat hem op de aandacht van die Veiligheidspolitie komt te staan.

Het verhaal dat de schrijver weeft, is een zeer compact verhaal met een stalenboek van de Zuidafrikaanse maatschappij, nee van iedere maatschappij. Met een paar penseelstreken zet hij bijv. Lucas Wilson neer, de links-radicale wetenschappelijk medewerker politicologie, die voorop staat op de barricaden, maar die in zijn privéleven een seksistische macho is. Met dezelfde trefzekere penseelstreken wordt aan de andere kant van het spectrum Milton Thaya neergezet, de sjacherende vredestichter onder de zwarten. Hij is een bekende van de schrijver, die hem ook een plaats in zijn verhaal geeft, het verhaal van Philip en Melissa. Deze laatste is de compleetste figuur in het verhaal van de schrijver. En dan bedoel ik niet de meest uitgewerkte, maar meer het ideaalbeeld van de schrijver. Aan haar kunnen alle figuren in het verhaal zich spiegelen. Bij haar is er geen scheiding tussen wetenschap en leven zoals bij haar geliefde, Philip Malan. Zij kent geen jaloezie ten opzichte van de vrouw van Philip, Greta. Zij neemt de verhouding tussen haar en Philip zoals die is, wil geen exclusieve rechten op hem doen gelden, zoals Greta doet als ze haar man voor de keuze stelt: zij of ik. Anderzijds wijst ze Philip ook op het redelijke in de reactie van Greta, die genoegen wil nemen met een bijrol. Aan haar beleving van de seksualiteit kan Lucas Wilson een voorbeeld nemen. Zijn seksualiteit is een vorm

van geweld, agressief (‘De agressieve wapenstok van zijn pik’, p. 259). De hare is zacht, zowel op zichzelf als op de ander gericht, niet agressief. Opvallend daarbij is dat de schrijver bij het liefdesspel zijn perspectief wijzigt in de richting van Melissa. Haar orgasme wordt beschreven, niet dat van Philip.

Hiermee zijn we aangekomen bij de derde slinger, de voorstelling op het weefsel: de schrijver, de spin in het web. Alle draden komen bij hem samen. Hij mag met die draden werken zolang het Brink goeddunkt. Brink geeft hem alle kleuren in handen: de groene van de literatuur (en in wijder verband de kunst), de zwarte van de Zuidafrikaanse maatschappij, gesymboliseerd door het dagboek van Jane Ferguson, en het rood van de liefde, in de vorm van haar liefdesverhaal. Hield zij verhaal en maatschappij gescheiden, de schrijver integreert ze en maakt er een nieuw geheel van, terwijl de maatschappij om hem heen op haar grondvesten schudt. Betogingen, gewelduitbarstingen, brandstichting,

moordpartijen, terreur, Nelson Mandela en het ANC zijn de zaken die de schrijver om zich heen aantreft. Zijn zwarte vriend Milton Thaya is het die hem met de zwarte bevolking, met de realiteit, verbindt. Al deze maatschappelijke omstandigheden hebben hun weerslag op het verhaal dat hij aan het maken is, maar slechts marginaal.

illustratie: Fred Geven

Aan de andere kant geeft de schrijver bespiegelingetjes over etymologie en literatuur, vooral veel literatuur. Hij plaatst daarmee zijn verhaal in een theoretisch kader. Hij geeft de lezer daarmee de sleutel om het verhaal te interpreteren. Jacques Derrida en Roland Barthes spelen wat dat betreft de hoofdrol. Twee uitspraken uit de roman zijn hier van belang:

* het schrijven als liefdesdaad
* de Vrouw als boek

Deze twee uitspraken, die we gerust uitgangspunten mogen noemen, overlappen elkaar, maar ze bedekken elkaar niet. *Noodtoestand* is naast een loflied op de liefde, ook een liefdesverklaring aan Zuid-Afrika en een uiting van wanhoop, machteloosheid. Machteloosheid bij het zien van het sterfproces van het geliefde vaderland. Tranen van machteloosheid over Johannesburg.

Het verhaal over Philip en Melissa is niet af. De schrijver zet een aantal mogelijkheden naast elkaar, maar besluit met ‘Nee, ik geloof toch dat ik mijn boek maar niet schrijf’ (p. 274), een paradox, want daarmee is de roman *Noodtoestand* van André Brink voltooid. Brink heeft een beslissing genomen. De roman is die beslissing.

Nog om een andere reden is *Noodtoestand* een mijlpaal in het oeuvre van Brink. Hij geeft expliciet aanwijzingen hoe zijn verhalen gelezen moeten worden. Aan de oppervlakte is er bij Brink altijd een sterk verhaal: ontroerend, spannend, aangrijpend. Met *Noodtoestand* waarschuwt hij de lezer dat er meer aan de hand is.

Op het eerste gezicht zijn de verhalen van Brink verre van autobiografisch. Niets lijkt de hoofdpersonen in verband met Brink te brengen: een ambassadeur, een ter dood veroordeelde kleurling (*Kennis van de avond*), een achttiende-eeuwse Nederlandse immigrante (*'n Ogenblik in de wind*), een negentiende-eeuwse opstandige slaaf (*Houd-den-bek*), een rechtse Afrikaner industrieel (*Geruchten van regen*), een vermoorde leraar geschiedenis (*Een droog wit seizoen*), een naar Frankrijk

geëmigreerde kleurlinge (*De muur van de pest*). Maar *Noodtoestand* laat zien hoe de schrijver de vorm als zeef laat werken, hoe hij de werkelijkheid vervormt: een schrijvende jonge vrouw (Jane Ferguson) wordt een postdoctoraal studente (Melissa) en de arts Chris de Villiers wordt hoogleraar literatuurwetenschap (Philip Malan). Tevens wordt de rolverdeling omgedraaid. I.p.v. Jane wordt Philip de hoofdpersoon. Bij die vervorming spelen twee aspecten een rol: het uitgangspunt van Brink dat hij in de roman een poging wil doen een mogelijk zelf of mogelijke zelven te onderzoeken, uit te werken: wie zou ik zijn als ik in

andere omstandigheden had verkeerd? Zo ís de ambassadeur, de ter dood veroordeelde kleurling etc. ook in bepaalde opzichten Brink zelf. Anders gezegd, Brink zit in zijn personages verborgen, hoe weinig uiterlijke overeenkomsten ze ook met hem vertonen.

Het tweede aspect is de literatuur. In de romanfiguren, de gebeurtenissen, de entourage (de ruimte- en tijdaspecten) en de thematiek refereert Brink aan literaire voorbeelden. Die referenties hebben een drieledige functie: ten eerste geven ze aan dat literatuur slechts het variëren of aanvullen kan zijn van vroegere voorbeelden, ten tweede wijzen ze de lezer erop dat hij in een talige wereld leeft (zoals Brink zelf zegt) en ten derde klinken ze mee in het verhaal. De aangehaalde boeken bepalen mede de betekenis die de lezer aan de roman geeft. Dat had Brink al in al zijn vorige romans laten zien. In *Noodtoestand* legt Brink daar als het ware een literatuurtheoretische verklaring over af. Wie Brink volgt en zich in Jacques Derrida, een van de belangrijkste leermeesters van Brink, verdiept, komt tot de conclusie dat heel zijn werk als het ware een bewijs van Derrida's uitgangspunten is: dat (literaire) teksten pas functioneren binnen een geheel van andere teksten en dat literatuur het opvullen van witte plekken in andere teksten is. Ieder verhaal heeft noodzakelijkerwijs figuren die beter uitgewerkt worden dan andere, situaties die slechts aangestipt worden, thema's die ondergeschikt zijn aan andere.

Brinks romans geven daar talloze voorbeelden van. *'n Ogenblik in de wind* is in principe een uitwerking van wat in Genesis maar vluchtig wordt geschetst: de toestand van Adam en Eva in het paradijs, de zondeval en het intreden in de barre buitenwereld. Brink neemt daar een hele roman de tijd voor. Blijft Droogstoppel in de *Max Havelaar* een karikatuur in een deel van de roman, bij Brink wordt hij uitgewerkt en krijgt hij een roman lang de gelegenheid zich wat beter te profileren. In het voorafgaande zijn er voorbeelden te over te vinden.

Ook de talloze verwijzingen naar literatuur en filosofie worden door *Noodtoestand* in een ander daglicht geplaatst. André Brink laat daarmee zien vanuit welke achtergrond zijn verhalen gelezen moeten worden: hij is vertrouwd met die en die schrijvers en die hebben hem beïnvloed, die hebben hem gemaakt tot wie hij op het moment van het schrijven van de roman is. Voor de consciëntieuze lezer is dat een niet geringe opgave, maar er moet eerlijkheidshalve bij gezegd worden, dat zijn verhalen zonder die theoretische achtergrond zeer goed te lezen zijn, want dat is een van de kenmerken van de romans van Brink: dat hij een prachtig, ontroerend, aangrijpend verhaal kan maken, dat een ingenieuze compositie heeft, maar toch nergens de indruk wekt een geconstrueerd geheel te zijn.

Noodtoestand maakt daarop een uitzondering, maar de gedrevenheid die zijn andere romans kenmerkt, is ook hier aanwezig, alleen indirecter. Door die constructie heen slaat de wanhoop van een Zuidafrikaans schrijver de lezer met wanhoop, breekt ook de vertwijfeling door van een schrijver die enerzijds in de Noodtoestand zijn inspiratie vindt, maar anderzijds door diezelfde Noodtoestand belemmerd wordt in het schrijven van De Grote Roman Over De Liefde.

Tenslotte moet helaas opgemerkt worden dat het beschamend is dat een schrijver van het kaliber van André Brink het in het Nederlands moet doen met een aantal inferieure vertalingen. De vertalingen van Rob van der Veer van *De muur van de pest, De ambassadeur* en *Noodtoestand* (Meulenhoff) zijn over het algemeen uitstekend, maar de door J. Wilten bij De Prom afgeleverde werkstukken zijn

bedroevend. Ze wemelen van de inconsequenties (Hottentotten naast Hottentots, paradoxen naast paradoksen), spelfouten (ze zuchte zachtjes), zetfouten (?) (Knosi i.p.v. Nkosi), barbarismen (vroeger of later), zinnen die je kromme tenen bezorgen (Hij is degene die aan de macht is, hetgeen betekent dat hij aansprakelijk wordt gesteld voor het euvel en de vernedering van de apartheid wordt verweten) en tautologieën (van voren af aan opnieuw beginnen). Genoemde voorbeelde komen alle uit één passage in *Geruchten van regen.* Zelfs binnen die passage is het aantal voorbeelden gemakkelijk uit te breiden. Wellicht is het een idee de vertaling van *Kennis van de avond, 'n Ogenblik in de wind, Geruchten van regen* en *Een droog wit seizoen* eens te laten corrigeren voor er een volgende druk verschijnt.

Erwin Wijman
De column als literair genre

De column mag zich de laatste jaren in een grote en groeiende aandacht verheugen. Er verschijnen talloze columnbundels, die in de pers driftig besproken worden. Deze aandacht komt vooral vanuit de literaire hoek. Een voorbeeld is Remco Camperts boek *Eetlezen* (gebundelde Volkskrant-columns) dat genomineerd werd in 1988 voor de AKO-literatuurprijs.

Steeds meer worden columnisten in literatuuroverzichten, -lexica en schoolboeken opgenomen. Vooral het feit dat veel columnisten in de afgelopen jaren een letterkundige prijs ontvangen hebben, mag gezien worden als een blijk van algemene en literaire erkenning.

Dat rascolumnist Hugo Brandt Corstius onlangs alsnog de P.C. Hooftprijs ontving, is niet alleen een eerherstel voor de schrijver, maar ook voor de column. De column is immers geen praatje, dat enkel op zijn inhoud beoordeeld kan worden, maar literatuur-inde-krant.

In de jaren zestig liep de column nog in een kleuterbroekje, zoals Brandt Corstius in een recensie in NRC Handelsblad opmerkte, tien jaar geleden waren er nog vier columnisten in Nederland en in 1985 meer dan honderd, stelt Wim de Bie (in zijn column in de Volkskrant van 25 mei 1985) ietwat gechargeerd, maar inderdaad is het aantal columnisten zeer sterk gegroeid.

illustratie: Fred Geven

De column als verschijnsel ondervindt de nodige kritiek, maar vooral veel waardering. De functie van de dag- en weekbladpers in de literatuur werd in 1979 door Wam de Moor zeer opmerkelijk genoemd: ‘Columnisten zijn belangrijke schrijvers geworden (...) en omgekeerd zijn belangrijke schrijvers als Hermans (...) columns gaan schrijven.’ Dit gaat nog steeds op, zoniet nog meer. Toen de peetvader van de columnisten, Simon Carmiggelt, in december 1987 overleed, leek het alsof heel Nederland in de rouw was. Carmiggelt heeft, als erecolumnist, het krantestukje waardigheid gegeven en de weg geplaveid voor andere stukjesschrijvers. Gezien de grote aandacht die Carmiggelts overlijden ook van columnisten kreeg, zal hij nog lange tijd gelden als een soort paraplu boven de columnisten, zoals Renate Rubinstein het eens uitdrukte.

Vóór Carmiggelt waren er natuurlijk ook wel columnisten in Nederland. Die zijn echter literair nooit zo hoog gewaardeerd (Carmiggelt ontving bijvoorbeeld de P.C.

Hooftprijs in 1977), of hun columns werden later in de schaduw van hun andere werk geplaatst, zoals bijvoorbeeld bij Multatuli.

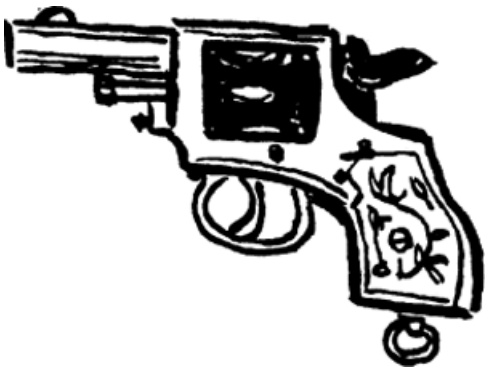
Die stukjes heetten vroeger trouwens nog geen columns. Deze van oorsprong Amerikaanse term staat pas 14 jaar in de Nederlandse woordenboeken (Koenen was in 1974 de eerste die hem opnam). Maar inburgeren gaat snel. Dat bewijzen (minder fraaie) vernederlandsingen als ‘columnisme’, ‘columneren’, ‘columnitis’, ‘columniseren’ en ‘columnistiek’. Deze met regelmaat gebruikte woorden wijzen op algemene aanvaarding van het begrip en het verschijnsel in ons land.

De oorsprong van de column ligt in Amerika in het midden van de achttiende eeuw, toen James Franklin, een broer van Benjamin Franklin, varia publiceerde in zijn New England Courant. De moderne column in Amerika werd honderd jaar geleden geboren. Schrijvers als Mark Twain, Ambrose Bierce en Eugene Field begonnen stukjes te schrijven, die bestonden uit een mengsel van spitsvondigheden, anekdotes en commentaren op persoonlijke of politieke zaken.

In Europa is het feuilleton de voorloper van de column. In het begin van de negentiende eeuw werd dit oorspronkelijk losse ‘blaadje’ (feuilleton) bij de Franse krant Journal des Débats in het blad zelf opgenomen, en door een streep gescheiden van de overige rubrieken. De zogenaamde feuilletonistes schreven korte, persoonlijke, literaire stukjes en vonden internationale navolging. Later kreeg bijvoorbeeld ook de vervolgroman (in afleveringen) een plaatsje in die bijzondere afdeling. Onder de auteurs van feuilletons bevonden zich onder andere Gautier en Hugo in Frankrijk, Heine en Fontane in Duitsland en Dostojevski en Tsjechov in Rusland.

Aan het eind van de vorige eeuw drong het feuilleton, ofwel de column, ook door tot de Nederlandse pers. We noemden Multatuli al. Andere bekende, vooral polemiserende columnisten waren Heijermans (de befaamde Falklandjes), Abraham Kuyper, Domela Nieuwenhuis, Barbarossa (pseudoniem van J.D. Schröder), Alexander Cohen, Pasquino (pseudoniem van Johan Luger) en, weer wat later, Jacques Gans.

Vervolgens maken we een sprong naar de jaren '60 van deze eeuw, toen de moderne, controversiële Nederlandse column zich wijd begon te verbreiden. Men ging anders over autoriteiten denken en schrijven: de taak van de columnist. Daarbij heeft volgens Karel van het Reve de revolutie van de jaren zestig allerlei achtergestelde groepen geëmancipeerd. Tot die geëmancipeerde groepen behoort volgens hem ook het lezend publiek: vroeger las men alleen maar wat door het ‘literaire rabbinaat’ was goedgekeurd, nu leest men wat men leuk vindt.



illustratie: Fred Geven

En columns vindt men leuk. Er is in ons land geen tijdschrift of krant te vinden waarin geen column staat. Ex-minister Van Eekelen bijvoorbeeld schreef er een in de Defensiekrant, minister Brinkman in het CJP-magazine, Johan Cruyff in De Telegraaf en zelfs een bisschop bezondigt zich eraan: Bomers (van het bisdom Haarlem) in het bisdomblad Samen Kerk. Kranten adverteren met hun columns als waren het de pinda's in een Nuts-reep: ‘Met veel columns’, of ‘Tel de columns’. Bovendien zijn de radio en, in mindere mate, de televisie vergeven van de gesproken columns. Het meeste hiervan heeft natuurlijk weinig met literatuur te maken. Maar er zijn veel columnisten die literair in hoog aanzien staan: ondanks alles.

Het is niet verwonderlijk dat een aantal vaderlandse critici de laatste tien jaar het verschijnsel stevig onder handen heeft genomen. En steeds vanuit verschillende, boeiende gezichtspunten.

De hoogleraar en criticus Gomperts is een van de eersten. In zijn aanval op Karel van het Reves beruchte Huizinga-lezing neemt hij in één moeite de

‘bijvoegselfilosofen’, zoals hij de ‘columnists’ noemt, op de korrel. K.L. Poll ziet in hetzelfde jaar 1979 de columnisten als spotters en realistische kankeraars en hun werk als een ‘kermis van de kleinspraak’. Hij toont zich bezorgd over de opkomst van de vele columnisten, die volgens hem andere literatuursoorten bedreigt. Raster-redacteur J.F. Vogelaar vervolgens beticht de columnisten rechtstreeks van anti-intellectualisme. Het fenomeen columnist is volgens hem het ‘testimonium paupertatis van het intellektuele nivo èn van de intellektueel-literaire traditie in Nederland’. Dit klinkt nu des te vreemder, want volgens de filosoof Lolle Nauta zijn wat hij noemt de spraakmakende intellectuelen vandaag de dag in ons land juist de columnschrijvers: Brandt Corstius, Blokker, Van Galen Last, Heldring, Hofland, Komrij, Kousbroek, Krol, Rubinstein, De Swaan, noem maar op.

Vanuit een meer journalistiek perspectief komen kritische noten van columnist Jan Blokker. Columnisten noemt hij beunhazen in de krant, en schadelijk voor de zuivere journalistiek. De opvallendste kritiek echter kwam van Aad Nuis, die in zijn Brandende Kwestie-lezing in april 1985 ‘de dood van de column’

verkondigde. Dezelfde Nuis die eind jaren zeventig als geen ander de loftrompet stak over de column. Zijn lezing moet echter vooral opgevat worden als een mooi verpakte, maar iets te enthousiaste aanval op Hugo Brandt Corstius, zoals bekend geen vriend van Nuis. Brandt Corstius liep net de P.C. Hooftprijs mis, dus voor Nuis de aangewezen gelegenheid. De veelkoppige stukjesschrijver zelf reageerde overigens afdoende. In november van hetzelfde jaar 1985 schreef Piet Grijs in NRC Handelsblad naar aanleiding van Nuis' hetze tegen het 'columnisme': 'Ach, hoe vaak is de roman al niet doodverklaard? Het is alsof een Romeins kardinaal die gezien heeft dat Michelangelo uit de slaapkamer van zijn maitresse sloop, niet alleen de Sixtijnse kapel aan stukken slaat, maar de beeldenstorm tot een officiële katholieke actie maakt.'

De felle kritiek op de column sneed dus weinig hout. De grote waardering laat de balans doorslaan naar de positieve kant. De juist genoemde Nuis roemde in 1979 in de inleiding van een verhalenbloemlezing de superieure kwaliteit van de columnisten. Hij schrijft: 'Zou ik onder de columnisten (...) van de jaren zeventig op zoek zijn gegaan naar voortreffelijke stukken die met enige rekkelijkheid verhalen konden heten, dan zou die bloemlezing onverantwoordelijk dik zijn geworden.' Ook Karel van het Reve is, zoals bekend, zeer gecharmeerd van de Nederlandse columnisten. In 1979 schreef hij dat het proza van de columnisten het beste Nederlandse proza van de laatste jaren genoemd kan worden. Sterker nog, hij acht de Nederlandse columnist de beste ter wereld.

De periode van 1974 tot 1984 wordt door Nicolaas Matsier uitgeroepen tot de decade van de column. De waardering van de column weet hij in enkele zinnen samen te vatten: 'nooit tevoren is er in Nederland zo veel en zo bekwaam gecolumneerd. Nooit is het genre zo populair geweest, en nooit heeft het literair in hoger aanzien gestaan.'

De kritiek spitste zich eigenlijk vooral toe op de wildgroei van de column, het veelvuldige geleuter waar we hierboven al over spraken. Maar naast de talloze loftuitingen van critici en theoretici, bewijzen de vele bundelingen van stukjes in boekvorm die bij literaire uitgeverijen verschijnen en de toekenning van literaire prijzen aan columnisten dat de column niet meer uit het Nederlandse literaire landschap is weg te denken.

Wie zijn nu de belangrijkste columnisten van de afgelopen tien jaar? Namen die onmiddellijk opkomen zijn Carmiggelt, Brandt Corstius en Rubinstein. Maar welke columnisten zijn literair te noemen en waarom? Met dergelijke toewijzingen moet men natuurlijk altijd op de hoede zijn voor willekeurige en onzinnige indelingen. Toch kunnen we wel iets zeggen over het literaire gehalte van de column. We gaan er eenvoudigweg van uit dat een tekst literair is als die als zodanig erkend wordt door bijvoorbeeld de critici, de theoretici, literaire uitgevers, leden van jury's van letterkundige prijzen enzovoorts.

Om de grote hoeveelheid columnisten wat in te dammen en er een preciezere indruk van te krijgen, zullen we ons in het navolgende beperken tot de columnisten die in vijf representatieve dag- en weekbladen schreven, gedurende de eerste helft van de jaren tachtig. Die vijf bladen zijn NRC Handelsblad, de Volkskrant, Vrij Nederland, Haagse Post en De Tijd.

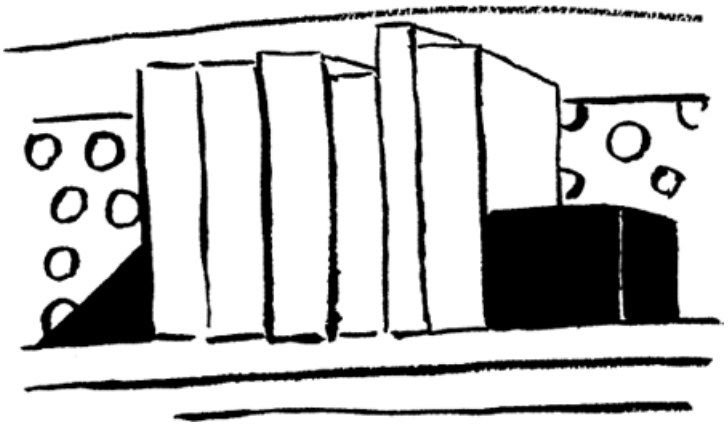
Door deze beperking vallen slechts enkele belangrijke literaire columnisten af: onder andere zijn dat Louis-Paul Boon, Carmiggelt, W.F. Hermans en Kees van Kooten.

Bij het beantwoorden van de vraag wanneer een stukjesschrijver als literair is te beschouwen, maken we gebruik van verschillende, samenhangende criteria. Die criteria zijn achtereenvolgens: de ‘receptie’ van een auteur (komt hij of zij voor in bijvoorbeeld een literatuurlexicon?); heeft de auteur columns gebundeld in boekvorm gepubliceerd?; heeft de columnist een prijs ontvangen voor zijn columns; en tenslotte: heeft de schrijver een letterkundige prijs gehad voor zijn andere werk?

Deze criteria zijn, zoals gezegd, niet los van elkaar te zien. De literaire kritiek bijvoorbeeld spreekt zich overwegend uit over columnisten die stukken in boekvorm uitgegeven hebben. Ook de toekenning van een literaire prijs is gerelateerd aan zo'n columnbundel, in die zin dat van bekroonde columnisten altjd stukjes gebundeld zijn uitgegeven vóór zij een prijs kregen (vaak wordt een prijs voor een bepaalde bundel toegekend).

Voor de goede orde: we beschouwen auteurs, en niet de columns zelf. Zodra een schrijver een letterkundige prijs krijgt, wordt zijn voorafgaande (en komende) werk met een andere bril bekeken. Vandaar dat de criteria waarop het onderstaande overzicht gebaseerd is, be-

trekkelijk zijn en daarmee het overzicht slechts voorlopig van aard. De status, en daarmee de plaats in het overzicht van een bepaalde columnist, kan binnen een dag veranderen.



illustratie: Fred Geven

Als we de verschillende criteria in samenhang beschouwen, wordt bij benadering duidelijk welke stukjesschrijvers meer en welke minder als literair aanvaard worden. Op deze manier kunnen we het literaire column-bestand in de dag- en weekbladen in kaart brengen, zonder dat er een - onmogelijke - strikte indeling literair - niet-literair gemaakt wordt.

In de eerste kolom van het onderstaande schema staan de columnisten; steeds is aangegeven in welk blad de betreffende persoon geschreven heeft (bij pseudoniem is tevens de echte naam gegeven). In de tweede kolom is door middel van een plusteken aangegeven of de columnist voldoet aan het criterium ‘literaire receptie’. Dat is het geval als een auteur een literaire pijs is toegekend en/of voorkomt in tenminste één van de twee meest recente literatuurlexica, te weten *De Nederlandse en Vlaamse auteurs* van G.J. van Bork en P.J. Verkruijsse (uit 1985) en het *Winkler Prins Lexicon van de Nederlandse Letterkunde* uit 1986. In de derde kolom vervolgens is vermeld of van de columnist een bundel gepubliceerd is met columns die oorspronkelijk in de bewuste vijf jaar in één (of meerdere) van de vijf genoemde bladen zijn geschreven. In de volgende kolom is vermeld of de schrijver een prijs heeft ontvangen voor zijn columns, en in de vijfde kolom tenslotte is te zien of een auteur voor ander, gelijksoortig werk een letterkundige prijs is toegekend.

Uit dit overzicht blijkt dat tamelijk veel columns in de onderzochte dag- en weekbladen volgens de gehanteerde criteria als literair proza beschouwd kunnen worden. Opvallend daarbij is dat de meeste literaire columnisten in deze vijfjarige periode in NRC Handelsblad schreven.

Om een indruk te geven van de hoeveelheid literaire stukjes: de columnisten met twee of meer ‘plusjes’ in het overzicht schreven bij elkaar meer dan 4000 (vierduizend) columns in een tijdsbestek van vijf jaar in deze vijf bladen.

De column is dus een stevig in de dag- en weekbladen verankerd literair fenomeen. En niet alleen daar. Dat blijkt uit de stortvloed van columnbundels, de regen van letterkundige prijzen en bij tijd en wijle de stormen van protest tegen dit jonge, maar daarom zeker niet minderwaardige genre.

Columnist/blad		receptie auteur	Bundeling columns	Prijs colums	Prijs ander werk
Armando	NRC	+	+	+	+
Holman/Stoker/	VK				
Grijs/Eter/Battus	VN				
(Hugo Brand Corstius)		+	+	+	+
Kees Fens/	VK				
A.L. Boom	DT	+	+	+	+
Gerrit Komrij	NRC/VN	+	+	+	+
Gerrit Krol	NRC/VK	+	+	+	+
Tamar	VN				
(Renate Rubinstein)		+	+	+[1.]	+
Jan Blokker	VK	+	+		+
Remco Campert	HP	+	+		+
S. Montag/	NRC				
H.J.A. Hofland	NRC/HP	+	+		+
Abram de Swaan	NRC	+	+		+
Adriaan van Dis	NRC	+	[2.]		+
J.H. Donner	NRC	+	+	+[3.]	
Maarten 't Hart	NRC	+			+
D. Hillenius	VN	+			+
Nico Scheepmaker	VN	+	[4.]	+[5.]	
Edgar Cairo	VK	+	+		

1. Tamar ontving een prijs voor colums die zij vóór juni 1980 schreef.
2. Van Van Dis zijn geen columns apart gebundeld. Wel zijn stukken (‘Faits Divers’) opgenomen in diverse verzamelbundels van stukken van diverse auteurs.
3. Donner kreeg een prijs voor columns die hij schreef na mei 1985.
5. Scheepmaker ontving een prijs voor columns vóór juni 1980 geschreven.
4. Columns die Scheepmaker in VN schreef, zijn niet gebundeld; wel heeft hij vier keer een bundel met stukjes uit andere bladen gepubliceerd.

Douwe Trant/A. van Agt	VN		
(Rinus Ferdinandusse)		+	+[6]
J.P. Guépin	HP	+	+
Tim Krabbé	NRC	+	+
Nicolaas Matsier	NRC	+	+

Dan is er nog een groep schrijvers van wie columns een of meerdere malen zijn gebundeld in boekvorm. Zij voldoen niet aan de andere criteria, maar de kwaliteiten van een aantal van hen worden door sommigen zeer hoog aangeslagen. Deze columnisten zijn Paul Abbey (Hans van den Bergh) (NRC), Johan Anthierens (VK), Ina van der Beugel (NRC), Wim de Bie (VK), Emma Brunt (HP), Saartje Burgerhart (Cri Stellweg) (VK), Midas Dekker (VK/NRC), Coot van Doesburgh (NRC), Renate Dorrestein (DT), Lex Dura (G.J. Kemper) (VN), Kirill Gradov (VK), Hans Kok (NRC), Herman Kuiphof (NRC), Laurie Langenbach (NRC), G.L. van Lennep (NRC), Jan Mulder (VK/DT), M. Mus (Selma Vrooland) (VN), Jean-Pierre Plooij (NRC), Hans Ree (NRC), Beatrijs Ritsema (NRC), Pieter Vroon (VK) en tenslotte Xanthias (een Amsterdamse huisarts) (VN).

6. Columns van Douwe Trant zijn alleen vóór juni 1980 (twee keer) gebundeld. Verklaring van de gebruikte afkortingen: NRC = NRC Handelsblad; VK = Volkskrant; HP - Haagse Post; DT = De Tijd; VN = Vrij Nederland.

Ron Elshout
Juwelen van pijn
Notities over poëzie van Stefan Hertmans

Adem, een metafoor

De in 1984 verschenen bundel *Ademzuil* zet, na het motto, in met *graafwerk.* Het werk van de archeoloog en de dichter wordt in één adem genoemd. Na de vergankelijkheid (‘kleine geraamten liggen / even in de hand / voor ze verpulveren’) vallen beide samen in één woord: ‘breinarcheologie’.

In de hierop volgende reeks ‘danser’ schept de dichter adem en zoekt het hogerop:

> in wolk van bloed en adem
> voortdurend kiem
>
> ( )
> tilt zich dan hoog
> tot in zijn takken
>
> waar het bloeit

In het tweede gedicht van deze reeks vindt men de titel van de bundel terug:

> 2
> wordt glas op lippen
> scherp geslepen -
>
> ademzuil staat in ruimte
> karyatide onder tijd
>
> draagt in het ogenblik
> lichaam van smeltend ijs
>
> staat roerloos dan
> om holte
>
> om mond van
> zure
> zwarte kersen

Die mond van zure kersen was in het eerste gedicht al voorbereid in dubbelzinnige regels:

> mond die met ogen samen spant
> wordt raadsel in de hand.
>
> wat hevig leeft naar binnen
> neemt rond zichzelf nog toe

Inmiddels is uit het scherp geslepen begin een mens ontstaan die zijn schouders onder de tijd zet, zijn roerloosheid schrap zet onder (tégen) een ‘lichaam van smeltend ijs’. Het gedicht begint en eindigt bij de mond. Hoe dicht liggen *adem* en *taal* bij elkaar in een bundel die een motto heeft, ontleend aan Paul Celan:

Tief
in der Zeitenschrunde
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstösliches
Zeugnis.

Dankzij ‘Wabeneis’ onvertaalbaar, oplosbaar met een aantekening: Wabe is honingraat, dat zal dus op de structuur van dat ijs betrekking hebben:

Diep
in de tijdkloof
bij het
raatijs
wacht, een ademkristal,
je onomstotelijke
getuigenis.

De onomstotelijke getuigenissen van leven (adem) en dichten (taal) liggen (beide in verzet tegen de voortvloeiende tijd, lichaam van smeltend ijs) in deze Celan-achtige gedichten heel dicht bij elkaar. De ademkristal is een (in meer dan één betekenis) zuivere metafoor. In *Ruimte* schrijft Hertmans daarover: ‘Alles, wat mij soms zeer helder als beeld verschijnt, neemt zijn relevantie terug van zodra ik het in een explicatieve formule wil duwen. Daarom is, behalve de cijferformule, alleen de metafoor gaaf. Binnen de metafoor ontwikkelt de taal éven de zuiverheid van de synthetiserende formule. Alles daarbuiten is woordschuim, optisch bedrog, eindeloze beweging, wervelende elementen, eindeloze sinuoïde, breukverhouding, onberekenbare coëfficiënten. Er moeten snijpunten bestaan waar het meest abstracte, het verbeeld-bare en het tastbare, dat louter tot het terrein van de fysica

behoort, samenvallen; het heeft vermoedelijk o.m. Paul Celan behekst in zijn metaforen uit *Ademkristal*, die voor het grootste gedeelte op de geologie van het hooggebergte teruggaan.' (Blz. 154)

In de roman is tweemaal sprake van ademnood,- hier nog voornamelijk in letterlijke zin: 'op tienjarige leeftijd na een aanval van ademnood' (blz. 78) en: 'even beklemming in de keel. De wind snijdt mijn adem af' (blz. 83). In de poëzie zijn adem en taal sterker op elkaar betrokken; het is dan ook veelzeggend wanneer *Zoutsneeuw* aanvangt met: 'Zoals een mens plots in zijn adem knelt -'. Opnieuw op het scherp van de snede dus.

Uit *Bezoekingen*: 'ik leef van deze uitzinnige onmacht, // van dit onophoudelijk getergd zijn / door ademnood' (Quintillus). 'Ademnood, die gevleugelde koorts vol / kinderdromen en verwarring in het hoofd' (Kevers).

Het absolute

In *Ruimte* schrijft Hertmans op bladzijde 78 over het soort mystieke ervaring die hij probeert te vatten door het een gevoel van *wereldgelijktijdigheid* te noemen. Al in het, als een inleiding te beschouwen, eerste hoofdstukje heeft hij het erover: 'Ik heb het antwoord op de zinloosheid in de mystiek van de monomanie gezocht.' En, in hetzelfde voorwoord: 'de uitputting van het absolute'.

De jacht op het absolute, het onzegbare, vindt de lezer, uiteraard, ook terug in de poëzie. *Ademzuil*, blz. 47:

> wachters
>
> zingen voorbij de maatstreep
> van de tijd: alsof een
>
> wimpel wind werd op
> een smalle oneindigheid.
>
> omsingeling door uileogen.
> alles is voorbereid.

De traditionele wachterliederen spreken van een wachter die de geliefden waarschuwt wanneer hún tijd van leven, de nacht, voorbij is. In Hertmans' variant op het genre wordt het absolute moment via een andere, minder erotische, weg bereikt: even wordt *voorbij* de maatstreep gezongen. Door wat er na het functionele enjambement staat wordt deze maatstreep méér dan de normale muzikale notitie: hij wordt een uiterste tijdgrens, waar even doorheen gebroken wordt. Die doorbraak wordt in het gedicht opgerekt door het via de vergelijking die er op volgt 'meerstemmig' te maken (hoe kort dat duurt is zichtbaar in de verleden tijd 'werd' en de *smalte* van de oneindigheid). Maar dan is er de omsingeling door de wachters. Even zijn we in de oneindigheid geweest, de uileogen (van de dirigent?) kijken ons terug. In de rijmklank 'heid' klapt de val van het gedicht dicht. (Overigens is het aardig op te merken dat de traditionele wachter de minnaar er*uit* jaagt, terwijl we hier door de grenswachters juist 'binnen' gehouden worden.)

Een citaat uit *Ruimte*: ‘Mystiek noemde hij het met zijn lichaam weten van de alles-verbon-denheid en de sterke gelukservaring die daaruit voortkwam. Het had met iets te maken dat hij sereniteit noemde, misschien zoiets als de hoogste trap die de boeddhist kan bereiken, maar die bepaalde types met een bepaalde constitutie soms kortstondig in de schoot wordt gegooid zonder dat ze ernaar gestreefd hebben.’

Dat laatste kan in ieder geval niet gezegd worden van de dichter. In *Melksteen* probeert hij de formulering van de ‘wereld-gelijktijdigheid’ te vinden via ‘breinarcheologie’. Het wordt in deze bundel gezocht in het elliptische van de taal, het fossiele van de aarde. Via neologismen, vaak vreemde samenstellingen, wordt geprobeerd het onzegbare toch te zeggen. De steeds hernomen pogingen lijken qua taalgebruik op de poëzie die Jacques Hamelink in de jaren zeventig publiceerde in bundels als *Hersenopgang* (1975) en *Windwaarts, wortelher* (1973). Ook bij Hamelink abstracta die uitdrukking moeten geven aan dat waarvoor geen taal is: ‘diep in je inwendige ruimte, ademt zich vrij: je zoveelste spraakgestalte’. Is dit dezelfde ruimte, over welke Hertmans schrijft: ‘Ik heb mij vergist in de ruimte: zij is niet ruimer dan de mij toegemeten armslag binnen de hulzen van het woord’? De ruimte wordt gezocht in de taal.

Hamelink: kiemnevels, nevelspraak.
Hertmans: bloedbloesem, woordkeramiek.
Hamelink: hersenopgang.
Hertmans: hersenzee.
Hamelink: hartsneeuw.
Hertmans: *zoutsneeuw.*

Stephan Hertmans, foto: J. Revis

Het dialectische in de titel *Zoutsneeuw* mag dus beschouwd worden als een hernieuwde poging de ‘wereldgelijktijdigheid’ te vangen in één woord. Of, zoals het op bladzijde 17 genoemd wordt: ‘tegenstelling / verzoenend in de snelle wisselval van beeld op beeld’. In het zelfde gedicht wordt, Rilke citerend (‘Wir sind die Bienen des Unsichtbaren’), geprobeerd via een dergelijke reeks beelden, opgebouwd als een climax, het absolute te bereiken. De parallel met Nijhoffs ‘Het lied der dwaze bijen’ is opvallend:

Nijhoff: Een geur van hoger honing
verbitterde de bloemen
( )
verdreef ons ( )
( )
stegen wij en verdwenen
Hertmans: ( ) Het regent in de
cellen van de tijd, de honingraten van de
dodelijke bij, de koninklijke bij, de goddelijke bij,-
de bij van het onzichtbare,

Maar, net als in Nijhoffs lied (‘ontvoerd, ontlijfd, ontzworven’), lezen we bij Hertmans na de genoemde regels de val:

- maar nooit wij.

We reiken omhoog, maar we kunnen weinig meer dan ‘krankzinnig slurpen aan het ongerijmde’; zo luidt de slotregel van het gedicht, er wordt nog weinig hoopvol aan toegevoegd: Het groeit bij.

Vanaf 1837 vertoonde Hölderlin een sterke voorkeur voor het schrijven van ‘natuurgedichten’. De vier seizoenen vormen de laatste jaren van de dichter vaak zijn onderwerp. Hölderlin voorzag deze gedichten veelal van een valse datering en ondertekende met het pseudoniem ‘Scardanelli’. Gewoonlijk acht men de poëzie uit deze zogenaamde tweede Tübingse periode van mindere kwaliteit dan Hölderlins vroegere werk; wellicht voelde hij dit zelf ook zo en verklaart dit de antidatering en het pseudoniem. Opvallend in deze gedichten is dat Hölderlin nog steeds streeft naar

het ‘Goddelijke’, al noemt hij het niet meer zo. Hij vat het nu samen in woorden als ‘glans’ en ‘Vollkommenheit’.

‘Der Herbst’ (1837): ‘Und die Vollkommenheit ist ohne Klage’. ‘Der Frühling’ (1841): ‘Da glänzend schön der Bach hinuntergleitet’. ‘Der Herbst’ (1842): ‘Das Glänzen der Natur ist höheres Erscheinen’, en: ‘Der ganze Sinn des hellen Pracht umschwebet’.

Het laatste gedicht dat Hölderlin schreef *Die Aussicht* (1843) ondertekende hij: d. 24. Mai 1748. Mit Untertänigkeit Scardanelli. De tweede, tevens laatste strofe:

> Dasz die Natur ergänzt das Bild der Zeiten,
> Dasz die verweilt, sie schnell vorübergleiten,
> Ist aus Vollkommenheit, des Himmels Höhe glänzet
> Den Menschen dann, wie Bäume Blüt umkränzet.
>
> (Dat de natuur voltooit het beeld der tijden,
> dat zíj verwijlt, zíjn dagen snel verglijden,
> het is volkomenheid; des hemels hoogten glanzen
> dan om de mens, zoals bloesems een boom omkransen.)
>
> (Vertaling: Ad den Besten)

In *Bezoekingen* vindt de lezer vier gedichten onder de titel ‘Scardanelli’. Het tweede volgt hier.

> Scardanelli
>
> Hij raakte koud gesteente,
> marmer of erts, waarop de hand verbeent.
> Fossiel op een lichtende mond
> die verbijsterend sprekende wonde,
> mystieke roos vol tandsteen en afkoelend vocht -
>
> lithisch verwelken sprak op hem in,
> steeds eender, met eelt op namen en herinnering.
>
> O dat hij daar kon komen:
> die bijna onbestaanbaar dunne plek waar niets
> in iets verspringt, die lijn waar de gulden snede
> opgaat in een persoonlijke aanspreking.
>
> Maar er is minder dan deze vochtige stemmen,
> een geur van brandnetel en schroeiend blad.
> Het is het fluisteren dat ontzettend is;
> de tijd van het schreeuwen hebben we gehad.

Het beeld dat van de dichter geëtst wordt is hard: koud gesteente, marmer, verbeent, tandsteen; hij wordt haast fossiel. De mond zit vol tandsteen en afkoelend vocht, dus géén woorden. De dichter is aan het verkillen, hij is horig (- lithisch) aan, afhankelijk van het verwelken. Op namen en herinneringen (thema's uit de vroegere poëzie van Hölderlin) zit eelt, dat klopt met de beelden uit Hölderlins laatste poëzie, niets meer daarvan, slechts de gang van de seizoenen.

In de derde strofe is er toch nog de wens, de zoektocht naar ‘Vollkommenheit’, het absolute: in ‘die bijna onbestaanbaar dunne plek waar niets / in iets verspringt’ herkent men de plek uit Hertmans' wachterlied: ‘de smalle oneindigheid voorbij de maatstreep, waar niets (wimpel) in iets (wind) verspringt’. Het is in de schilderkunst

de lijn waar de ideale verdeling (de gulden snede) en de persoonlijkheid van de schilder in elkaar opgaan.

Het gedicht eindigt, als het wachterlied, als het bijenlied, met een val. De tijd van schreeuwende poëzie is voorbij, er is alleen verval in een herfstbeeld en een niet meer dan fluisterende dichter. Het woord ‘ontzettend’ moeten we zéér letterlijk nemen, vrees ik.

We? Het gedicht gaat over Scardanelli, spreekt over ‘hij’ en ‘hem’, maar eindigt met *we.* Scardanelli = Hölderlin = ... een portret van Hertmans?

Ruimte, blz. 78: ‘Resultaat: gedoemd tot onvrede met alle andere momenten, ervaringen, situaties, omdat zij verbleken tegen de zeldzame flitsen van lichaam en geest samen.’

Orland de Lassus

Het gedicht op bladzijde 31 van *Bezoekingen* draagt als titel de naam van de zestiende-eeuwse, Zuidnederlandse componist Orland de Lassus.

Van het motto dat aan dit gedicht vooraf gaat een vertaling:

> Omdat het me leven geeft,
> bloed van mij;
> mijn ellendig bestaan
> versnelt, omdat veel melancholie
> niet in mijn fantaisie doordringt.

Het lijkt De Lassus' antwoord op de vraag naar zijn grote gedrevenheid (hij wees een aanbod om aan het Parijse hof te komen af en wijdde zich vanaf 1580 geheel aan het componeren) en zijn enorme produktie: meer dan 2000 composities; hieronder missen, motetten, psalmen, madrigalen, *villanellen* en *moresken.*

In het gedicht geeft Stefan Hertmans andere mogelijke ‘oorzaken’ van de Lassus' bloedige arbeid:

> Misschien zijn vader, die hem voor de honden wierp;
> misschien zijn mismaakte naam, met die dorstende
> eindletters vol verwarring;
> misschien gewoon de bloedende wijnrank
> aan de muur van zijn ouderlijk huis
> of, misschien, die vreselijke harp vol chromatismen
> in zijn hoofd, die waterval tussen oog en slaap,
> dat gistende borrelen van contrapunt naar orgelpunt.

De lezer vindt de wijnrank, nog niet bloedend, terug in *Ruimte* (blz. 31): ‘Aan het einde de serre, de oude druiveranken. Werden zorgvuldig gesnoeid. Droegen overvloedig: kleine bedwelmend zoete druiven.’

Het spel dat de dichter in het slot van de eerste strofe speelt met de muzikale termen is te mooi om te laten liggen. De meerstemmigheid (= contrapunt) krijgt werkelijk zijn pointe d'orgue ín de volgende strofe,- de ingezette grondtoon krijgt zijn vervolg:

> In elk geval iets als een echo van een
> lang geleden vaag gehoorde ochtendmis,
> een stem die in haar kruinen klimt
> en zo haar parodie begint:
> de gamba met haar klaagstem,
> de duif die in galmgaten broedt.

Ook het beeld in de derde regel voor de stem die (bijna letterlijk!) de hoogte ingaat kent zijn echo's in het werk van Hertmans:

Gestolde wolken, blz. 70: de sopraan klimt in haar lippen; *Bezoekingen*, blz. 27: Een stem klimt in haar hoge gebieden. Belangrijker dan deze kleine lijn is de valse

toon die door de duif in de galmgaten van de gamba veroorzaakt wordt. Wat klaagzang had moeten zijn, wordt parodie, spot. Mislukt; we moeten herbeginnen. De laatste drie strofen:

> Regen, regen over een zestiende-eeuwse stad.
> Er gaat veel stilte in een schrijvende hand,
> maar nog veel meer onhoorbare klank.
> Vreemd, dat het bloeden ophoudt als de
> stem het wil; vreemd, dat in villanellen
> en moresken telkens iemand sterft
>
> terwijl de ander leeft; het is dit steeds weer
> herbeginnen dat in het verre vermoeden
> van de eerste fuga's beeft, een beetje ouwelijk
> al, maar god, telkens de eerste contrapunten
> raken weer zo duizelingwekkend en vol jeugd.

De meerstemmigheid uit de eerste strofe vinden we in de slotstrofen terug, soms grammaticaal, zoals in ‘Regen, regen’, in welk geval het tweede woord een herhaling van het zelfstandig naamwoord kan zijn, maar dat ook te lezen is als werkwoord, een conjunctief, een wens.

Iets dergelijks is er aan de hand met ‘raken’; lezen we nu zonder meer ‘raken zo duizelingwekkend’ of: ‘raken *elkaar* weer zo duizelingwekkend’? Niet zo'n onzinnige lezing, want in de slotregel raken we met de formuleringen ‘contrapunt’ en ‘vol jeugd’ weer aan de jeugdbeelden uit de eerste strofe en begint de waterval tussen oog en slaap opnieuw te stromen. Ook in het woord ‘bloeden’ komt de

tekst op spanning te staan. Er stroomt nogal wat bloed in de bundel:

Sebastiano

Regen die rood
het lichaam uit
naar buiten breekt

Marsyas

Zijn schitterend omhulsel dreef in vlokken
op van bloed doordesemd water

Quintillus
mijn lichaam is een broos
en lekkend vat.

Odysseus

alsof nog bloed zat in de huid

In dit brede perspectief kan de stem, wanneer die dat wil, het sterven doen ophouden (een soort ‘zingen voorbij de maatstreep’), maar blijven we binnen het gedicht dan wordt het bloeden van de wijnrank (één van de bronnen van waaruit de Lassus werkt!) gestelpt. Dat zou het einde kunnen zijn van wat Hertmans misschien bedoelt met ‘vormzoekend bloed’, de inspiratie. Toch zit daar niet de essentie van het gedicht, die is mijns inziens gelegen in de cirkelgang (via ‘contrapunten’, ‘jeugd’) van het herbeginnen en de vreemde kracht van de stem. De stem van wie? Natuurlijk van de componist, hij heerst over leven en dood: in villanellen en moresken sterft telkens iemand, terwijl de ander leeft; in het herbeginnen zit een nieuwe jeugd. Misschien ook wel de zanger, maar zeker ook de schrijver; de meerstemmigheid komt opnieuw terug: parodie en villanelle zijn muzikale èn literaire terminologieën. De wijnrank vinden we in Hertmans' roman terug. In de ‘schrijvende hand’ herkennen we niet alleen die van de componist, maar tevens die van de schrijver. Wellicht is de componist, in de ogen van de dichter, de èchte meester: in de schrijvende hand gaat *veel meer* onhoorbare *klank.* In *Over dichtgewoekerde paden*, naar een compositie van Janacek is het: ‘de hand van de meester’. Maar de oproep telkens opnieuw te beginnen, komt van de componist via de schrijver, waardoor ze, zolang het gedicht duurt, in diens schrijvende hand samenvallen.

San Sebastiano, schilderij van Botticelli

Nog eens, via een omweg, een zelfportret. De dichter als componist, als meester.

Een schreeuw

Wanneer in *Orland de Lassus* een duif de galmgaten van de gamba (een orgelregister dat het geluid van een knieviool imiteert) verstopt, verandert de klaagstem in parodie. Klaagzang wordt spotternij. Klaagzang, de ondertitel van *Zoutsneeuw* luidt: Elegieën.

In een Poëziekroniek (Tirade 1987, nummer 312) blijkt Tomas Lieske nogal te worstelen met deze bundel. Onder andere het vierde gedicht wordt het slachtoffer van deze worsteling:

4

Ook in de gezichten van de mummies in Palermo:
de vastberadenheid om eeuwig door te gaan met grijnzen.
Kardinaalshoed wordt zotskap, het paars van schaamlippen
lijkt op het goud van tanden. Alles hol
  Een wrange ingetogenheid.
Buiten gillen de vogels van het licht: concinite!
Wat binnen knikkebolt, aan ijzerdraden opgebonden-
de burger en de monnik, de dorpszot en de maagd-
de grote democratische beweging van het rotten.
Ninfa di Maria Rubino, 1857.
Chello Rosaria Morio, 1871.
Geluidloos onder kanten kapje kraakt versteende fontanel.

Lieske schrijft: ‘Ik heb de indruk dat Hertmans nu is waar hij wezen wil.’ Ik zou geschreven hebben: Ik heb de indruk dat Hertmans nu is waar hij níet wezen wil.

Palermo, Catacombe, Cappuccini: Sezione dei Bambini

Lieske verbindt aan dit gedicht een Elckerlyc-achtige moraal: ‘na de dood is iedereen gelijk’ en zijn close-reading van het gedicht leidt hem tot het oordeel: ‘als beschrijving zijn de regels vals’.

Een citaat uit *Ruimte* (blz. 16): ‘Ik leef er sedert jaren mee: hoe het tonale (want op harmonie gerichte) thema van de liefde in de atonale structuur van de eenzaamheidsobsessie kan uitgedrukt worden.’

Wat Lieske over het hoofd ziet is dat het atonale hier een zin heeft. Woorden als ‘grijnzen’, ‘zotskap’, ‘zot’; de uitroep ‘concinite’ (= zing allen samen) in een omgeving met alleen zéér dode mummies; de natuurlijk *opzettelijk* valse vergelijking ‘het paars van de schaamlippen lijkt op het goud van tanden’,-dit alles zet de lezer op het spoor: de klaagzang slaat om in parodie, spot. Dít ‘zingen voorbij de

maatstreep’ is het wapen om niet in deze dodenwereld ten onder te gaan. Een angstschreeuw,- en die klinkt wel eens vals.

Het vijfde gedicht haakt hier perfect in: ‘uit schedels is de stem / nooit weg’ sluit aan bij het geluidloos kraken van de fontanel; de eerste woorden luiden: ‘Wie schreeuwt’.

Wie zou er ook niet schreeuwen bij het besef dat zelfs de in dit vijfde gedicht genoemde literaire (de eenhoorn) en jaden (de leeuw) dieren uitbijten in zoutsneeuw en opgaan in hun ‘witte dood’.

Vogels

Niet alleen de eerste regel (‘Zoals een mens plots in zijn adem knelt’) stelt *Zoutsneeuw* op het scherp van de snede, op de grens tussen leven en dood.

Die plaatsbepaling gebeurt al in het motto, naar W.H. Auden:

> ‘Dear, I know nothing of
> Either, but when I try to imagine a faultless love
> Or the life to come, what I hear is the murmur
> Of underground streams, what I see is a
> limestone landscape.’

Het ondergrondse landschap van de dood vindt men in de gedichten onder andere terug in het beeld van de Italiaanse catacomben. Men zou zich met Hertmans (*Ruimte*, blz. 25) kunnen afvragen: ‘Vereenvoudigen alle legendes de angst tot een tastbaar voorwerp?’

Ook de ontsnapping uit de onderwereld (of althans de poging daartoe) is verbeeld: In de tweede cyclus speelt het bovengrondse landschap een belangrijke rol, maar doordat het ondergrondse blijft trekken, staan hoog en laag constant op spanning. In zijn 'Verantwoording', achter in de bundel, noemt Hertmans dat 'de sisyfusarbeid, de orfische obsessie'.

Deze spanning wordt in *Zoutsneeuw* 'vereenvoudigd' tot een 'tastbaar voorwerp': het beeld van de vogel, een beeld dat ook in *Ademzuil* al een rol speelt. In het tweeluik 'vogels' lezen we over de poging op te stijgen, dat 'men', ondanks een onderhuidse vleugelslag raakt 'opgelost / in vreemde vloeibaarheid / van doden en vergaan'. Het had een motto bij *Zoutsneeuw* kunnen zijn, dat in het eerste gedicht het beeld van de vogel opneemt: 'een dode vogel dwarrelend voor een open poort'. Citaten rond het vogelmotief laten zien hoe zich dat in *Zoutsneeuw* ontwikkelt. In de eerste afdeling, cirkelend rond de catacomben, heerst soms 'de illusie van gewichtloosheid' (I, 3). Gewichtloosheid zou ons kunnen doen ontstijgen aan de dodenstad (waarvan in het gedicht sprake is), maar dat is de mens niet gegeven. De '*Frierende Russen*' (I, 2) zijn *mens*vogels. Als ze al stijgen, is dat 'in hun blauwte' en blauw is bij Hertmans - zeker in dit gedicht: verkleumd! - een kleur die meestal direkt samenhangt met de dood.

In I, 5 heet de mens dan ook: '*loopvogel*', in I, 7 eindigt de 'stijgende' reeks bijen met: '-maar nooit wij.' De mens heeft nauwelijks 'repliek op zwaartekracht' (I, 9) en valt uiteindelijk terug in de hem 'toegemeten armslag binnen de hulzen van het woord': 'Trap na trap / neemt het lichaam in zichzelf, om dan terug te vallen in een woord' (I, 10).

De tweede reeks speelt, tijdelijk ontsnapt aan de catacomben, in het landschap. Op deze cyclus is een citaat uit *Ruimte* (blz. 19) van toepassing: 'Ik ben een slachtoffer van de ruimte. Van de krankzinnige obsessie van de einders, die in dit land ontstaat'. Hertmans probeert deze orfische obsessie, 'Zingend aan de boorden van de hemel' (II, 1), de baas te zijn door, opnieuw, de tegenstelling te verzoenen 'in de snelle wisselval van beeld op beeld'. Zó snel dat hoog en laag soms samenvallen in paradoxale regels: 'We vallen naar omhoog' (II, 2); 'de vogels van het wachten' (II, 5); 'hoe vleugellam geboorte is' (II, 7); 'geronnen beweging in vleugels en zwart bloed' (II, 8). Over de derde cyclus schrijft Hertmans zelf: 'De illusie van een synthese (hier o.a. die tussen hoog en laag, RE) loopt altijd uit op de tirannie van enkele details'.

Die poging tot synthese is zichtbaar in beelden als 'vliegende vissen' (III, 2); 'verankert hij vogels in vissen',- maar loopt vast in: 'ligt als een vogel trillend in een open graf' (III, 8). Dan blijkt: 'Ruimte is een beeldspraak voor haar tegendeel' (III, 9) en in het laatste gedicht (III, 10) zien we de tirannie van één van de details', laag neemt plaats ín hoog, het beeld van het kind uit de catacomben ('Blauw (!) en bijna zonder fontanel'; I, 8) verschijnt, als een bezoeking:

> 'In de verte, boven dorpen van lucht, trilt nog
> het beeld van een oud geworden kind.'

Aan het slot van dit laatste gedicht zien dichter en lezer 'een dove engel'. Hij stijgt niet op, maar 'gaat liggen. In zichzelf.'

Bezoekingen. 'De duif die in galmgaten broedt' (blz. 31, Orland de Lassus) komt later in de bundel opnieuw voor: 'Te deum', blz. 63.

Op weg daarnaar passeert de lezer Engel, nog dreigend, blz. 47. In dit gedicht valt Büchners Woyzeck samen met een vogel, de tweede strofe:

> En dan die schroeilucht van veren.
> Woyzeck, tuimelend door een ijlte in tegenlicht,
> een kreet aan zijn vingers gebonden, zijn lippen
> getuit als een krombek, en verbeend.

En het *Te Deum:*

> De duif die uit haar krop zwelt
> tot haar vleugels bloeden,
> raakt in de orgelpijpen onvoorzien gekneld
> tussen een reine kwart en een octaaf.
>
> Lijden heeft met lawaai niet veel van doen,
> de paukeslag die na de doodskreet klinkt
> valt bij zichzelf naar binnen als een het
> begevende schil rond een rottende holte.
>
> Ook dat is lichaam:
> iets dat poriën en naden dichtzweet
> en woord wordt, het laatste sissen
> in een ascetische spleet.

Snavel, lippen -
het maakt niet zoveel uit.
De uitdrijving van rakende begrippen
kost je je veren of je huid.

Vogel, vogelmens, mens, - het maakt niet zoveel uit. De metafoor is rond en haakt in de slotregel ‘het kost je je huid’ in bij Hertmans' hervertelling van ‘Marsyas’, de Sileen die door Apollo's toedoen levend gevild werd. *Bezoekingen*, blz. 16; het gedicht op de bladzijde ernaast eindigt: ‘mijn lichaam is een broos / en lekkend vat.’ en haakt op zijn beurt weer in bij ‘Sebastiano’. Om het met Hertmans zelf te zeggen: ‘een onontwarbaar ritueel’. Een knoop die niet doorgehakt moet worden, maar van welke de dichtgewoekerde paden gevolgd moeten worden op zoek naar ‘het menselijke’.

Zoekend verdwijnen

‘Het menselijke’,- voor Hölderlin was dat ongetwijfeld Susette Gontard die hij in zijn poëzie vergoddelijkte: Diotima. Haar naam is ontleend aan Plato's Symposion; zij is degene die Socrates inwijdt in de geheimen van de liefde.

Wanneer Stefan Hertmans in ‘*Scardanelli*’ een gedicht aan haar wijdt, ligt het accent op het feit dat ze er níet is. Als in een visioen (een bezoeking) dringt haar afwezigheid zich lijfelijk op en de dichter komt niet verder dan de ‘herinnering / aan lichaam.’ Diotima blijft uiteindelijk als ‘Johanna’ uit *Ademzuil:*

pijnpitten koel gevangen
onder dichtgevroren tijd.

Ook wanneer Hertmans een ander motief uit Hölderlins werk herneemt, zorgt dat voor een schril contrast. ‘Der Neckar’ van Hölderlin is een ode, die begint met de veelzeggende regel: ‘In deinen Tälern wachte mein Herz mir auf / Zum Leben.’ Vervolgens voert de rivier de dichter naar een klassieke, inspirerende wereld. In de vertaling van Ad den Besten eindigt het dan met deze eed van trouw:

O eilanden, wellicht dat mijn goede geest
mij ééns nog tot u brengt, maar ook dan zal ik
u niet ontrouw zijn, Neckar, met uw
lieflijke weiden en wilgebomen.

In tegenstelling tot de stromende beweging van Hölderlins ‘Neckar’ draait het in Hertmans gedicht om verstikking, stilstand. Dat begint al in de titel ‘Am Neckar’,- de derde naamval laat zien dat het niet gaat om een richting, maar om een plaats.

Am neckar

Iets raakte verstikt in hunkerende aarde,
een geur van voorjaar en wind besprong
het trappenhuis diep in de winter

als de nectar, in gespoelde bokalen
opgeslagen, aan de mond verbloedt.

Een wit, ontroostbaar ik kliefde het boek
onleesbaar, zonder dat as en urne
zuidenwind en palmwijn werden,
zonder dat iets geschreven werd.

Denkbare armen, heimelijk rond de wandelaar
gestrengeld als de wurgende bloesems
van de maretak,

ogenblik vol verhevigd gif,
dit koele graf waarin ik adem,

dagenlang, met in oren en vingers
niets dan onstilbare aarde,

een wasem van humus,
een regen van melk in verse grond.

'Voorjaar' en 'wind', vaak beelden voor nieuw begin en inspiratie, zijn teruggebracht tot niet meer dan een geur. 'Als', in de tweede strofe, is ambigue: het geeft tegelijk een tijd-bepaling (wanneer) als een vergelijking (zoals) aan. De nectar vindt de lezer onder meer terug in Hölderlins 'An den Aether'. Vater Aether is bij Hölderlin de macht die de mens drijft in zijn streven naar het hoogste:

Nicht von irdischer Kost gedeihen einzig die Wesen,
aber du nährst sie all mit deinen Nektar, o Vater!

(Ad den Besten:
Niet van aardse spijzen slechts leven de wezens der aarde,
maar gij zelf met uw nektar voedt ze alle, o Vader!)

Maar bij Hertmans bloedt de nectar dood aan de mond; het hogere, de poëzie blijft onbereikbaar: wit, het gescheurde boek, onleesbaar, zonder dat iets geschreven werd. De ontroostbare ik is niet meer in staat niets (as en urne) in iets (zuidenwind en palmwijn) te laten verspringen, zoals het in *Scardanelli* stond. Ook de vierde strofe lijkt een verwijzing naar *An den Aether* te bevatten, de derde strofe daarvan begint:

> Himmlischer! sucht nicht dich mit ihren Augen die Pflanze,
> streckt nach dit die schüchternen Arme der niedrige Strauch nicht?
>
> (Ad den Besten:
> Hemelse! zoeken niet u met al hun ogen de planten,
> strekken naar u zich niet uit de schuchtere armen der struiken?)

Het beeld dat bij Hölderlin met expansiedrift is geladen, krijgt bij Hertmans een verstikkende kracht: wurgende bloesems / van de maretak, die een parasiet is.

Wat blijft is de ademnood van een graf; de roep van de hunkerende, onstilbare aarde; slechts de geur van vruchtbare bodem.

'O dat hij daar kon komen.' Of misschien toch niet? Want de lezer herinnert zich deze regels uit *Quintillus:*

'ik leef van deze uitzinnige onmacht // van dit onophoudelijk getergd zijn / door ademnood'. Misschien leiden verstikking en hunkering tot hetzelfde: zoeken naar het menselijke of naar 'iets dat louter naam was, / zonder lichaam: begon daar het andere bestaan // dat ergens in de ruimte eindigt', (blz. 67) Een zoektocht over dichtgewoekerde paden, 'ten koste' van kwetsuren en schrammen. Littekens.

Het gedicht is een wond

> Vrijwel alle gedichten in de doorgecompo-
> neerde bundel *Bezoekingen* zijn eindspelen
> waaruit zich met pijn een lied losscheurt.
> (Rein Bloem, De Groene, 3-8-1988)

> Er zitten zomers vol gehooid gras en
> dode papavers in elke pijnscheut
> (*Bezoekingen*, blz. 27)

> De zich vers en rood plooiende wonde
> (*Bezoekingen*, blz. 41)

> en schreeuwt: litteken
> van eeuwen in een
> onontwarbaar ritueel
> (*Bezoekingen*, blz. 14)
> Het is een litteken, dat waarde
> verleent aan het gave, omdat
> het verdichting van materie is
> door pijn.
> (*Ruimte*, blz. 168)

Bibliografie:

Ruimte (Roman, 1981)
Ademzuil (Gedichten, 1984)
Melksteen (Gedichten, 1986)
Zoutsneeuw, elegieën (Gedichten, 1987)
Gestolde wolken (Verhalen, 1987)
Bezoekingen (Gedichten, 1988)
Oorverdovende steen (Essays over schrijvers, 1988)

L.C. Bombet
Drama in het kwadraat
Gilles de Rais door de eeuwen heen

Aan mijn vriend Hans Theys

De opera dankt zijn huidige succes aan zijn anachronistisch karakter. Eigenlijk kàn opera niet. In een samenleving waar een hyperrationalistisch denken zich over alle geledingen heeft verspreid, is er geen plaats voor pathos. Het bevallige gebaar en de opgezette borst, de gratuite geste en de theatrale stellingname van de acteurs druisen in tegen het gecomputeriseerde beramen van de homo technicus, dat een maximale opbrengst met een minimale inbreng beoogt.

Niet minder was dit het geval aan het einde van de negentiende eeuw, in die periode die men als het fin de siècle aanduidt. De lucht was er zwanger van theatraliteit. Maar het was een lucht die enkel opgesnoven werd in de salons van de decadente dandy. De relaties tussen de politici onderling, tussen de politici en de banken, tussen de overheid en de pers, kortom, het maatschappelijke gebeuren, stoelden op standvastigheid en voorspelbaarheid. Kapitalisme en technologie vormden een onlosmakelijk koppel en waren beide wars van het onredelijke, van het theater. In die tijd werden de grondslagen gelegd van het twintigste-eeuwse 'technische denken'. In die tijd ook deed zich voor het eerst het 'Amerikanisme' (J.-K. Huysmans) gevoelen.

De dandy sluit zich af van dit harde economisme. Hij distantieert zich van de wegkwijnende aristocratie, de sterke bourgeoisie en het opkomende proletariaat en koestert zich in het pluche van zijn boudoir. Aan alles wat door de maatschappij gehaat wordt omdat het zich niet laat recupereren, wijdt hij een cultus. Dit 'alles' is bij uitstek de kunst. Zij is zonder nut en om die reden maatschappelijk subversief. De dandy leest enorm veel, bezoekt musea, verzamelt kunstige snuisterijen, legt een exquise bibliotheek aan. De dandy bezoekt het theater. En dan geschiedt er iets hoogst vreemds. Hij is zo sterk onder de invloed van de schone kunsten, zo hevig doordrenkt is hij van de literatuur, zoveel kunstwerken heeft hij in ogenschouw genomen, dat hij zelf een kunstwerk is geworden. Hij is niet meer in staat zichzelf te zijn. Hij speelt rollen die hij moeiteloos uit zijn haast onuitputtelijk repertoire oprakelt. De grens tussen Bühne en leven verdwijnt. De schijn verdringt de waarheid. De dofheid maakt plaats voor de glitter.

Eline Vere (1889) begint met een tableau-vivant: een groep jonge mensen, in historische klederdracht getooid, beeldt voor de nieuwsgierige ogen van de haute-bourgeoisie een geschiedkundig moment uit, *La mort de Cléopâtre.* De serre waarin het tafereel zich afspeelt, baadt in 'een zee van kleuren en licht'. In de witte gloed van het licht 'schijnt het oude Egypte herschapen te zijn'. Eén kortstondig ogenblik maken de begerige blikken 'de bonte droom ener oriëntalistische pracht' mee. Dan gaat de groep uit elkaar en lost het tafereel zich op. De werkelijkheid eist weer haar rechten. Het leven gaat verder. Niet voor Eline. Zij wil van het hare een permanent tableau-vivant maken. Zij wil geen theater bezoeken, zij wil theater zijn. Zoals Madame Bovary zich naar de helden en heldinnen van haar lectuur richt, zo laat haar Nederlandse spiegelbeeld zich leiden door de helden van de opera. Eline

Vere denkt, voelt en handelt in (muziek)theatrale termen. Zij droomt van rendez-vous in de maneschijn van een eeuwenoud park, ‘als in een electrisch lichteffect, tussen het vaag blauwgroene geboomte van toneelcoulisses’. Wanneer de Franse bariton Théo Fabrice optreedt, wordt ze voor het eerst in haar leven verliefd. Ze verzamelt met een religieuze toewijding zijn foto's en vergelijkt de verschillende muziekrecensies die naar aanleiding van zijn optredens in de kranten verschijnen. Op een morgen kruist ze Fabrice in de straat. Onder de indruk van diens ‘trotse ongenaakbaarheid’ besluit ze om elke ochtend een grote wandeling te maken, in de hoop hem nog eens te ontmoeten. Op momenten van melancholie en smart fantaseert ze dat ze samen met hem ‘geëngageerd (was) in een grote stad aan het toneel’, overladen met kransen en boeketten.

Groot zijn dan ook de verbittering en ontluistering als op een avond, in het Haagse Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, Couperus' heldin oog in oog komt te staan met de echte Fabrice. Het is niet de Fabrice

uit Gounods *Le tribut de Zamora* die ze te zien krijgt, en ook niet de trotse ongenaakbaarheid die ‘iets zeer gedistingeerds had in zijn krachtvolle gestalte’: haar binocle is gericht op een ‘dikke burgerlijke timmerman’. Een timmerman met korte kroesharen, vet van cosmetica, geplakt langs zijn wangen. Een timmerman met een rood kruideniersgezicht. Was het dat gedrocht, dat haar droomrijke nachten was komen opzoeken? Was het die schreeuwende hansworst, die zij in de Haagse straten was tegengekomen? Was het van die wansmakelijke clown, dat ze de foto's als relieken had bijgehouden? Retorische vragen zijn het, en Eline is er zich goed van bewust. ‘Als een gewonde duif’ zit ze in haar stoel, bijna ‘zwijmend’ van smart. Het theatrale visioen is voorbij, het leven eist opnieuw zijn rechten. Eline rest slechts de dood. Om nog één maal het drama hulde te brengen, sterft ze zoals ze heeft willen leven: op de planken. In een geniale scène beschrijft Couperus met welk een allure Eline als een ware diva haar dood tegemoet schrijdt. Zij citeert uit Beethovens Aria *Ah, perfido! Spergiuro!.* Zingend verwijt ze een trouweloze minnaar zijn ontrouw. Haar gelaat drukt de ‘meest tragische smart’ uit. Nog is het haar niet genoeg. Zij drapeert zich in een beddelaken, dat ‘zich in het vale avondschemerlicht als een marmeren mantel plooide’. Smachtend zingt ze ‘Oh no! Fermate, vindici Dei’. Zij acteert ‘als met de edele kunst ener eerste zangeres’. Dan zijgt zij neer, na de inname van een overdosis slaapdruppeltjes. Het doek valt. ‘De lantaren werd uitgedraaid en het grote vertrek was nu als een donker graf, een mausoleum vol smart, waarin schemerachtig wit, een lijk lag. Toen drong de kilte van de nacht binnen.’

Louis Couperus in zijn werkkamer

Even groot is de verbittering van Dorian Gray. Deze Londense dandy huldigt het standpunt dat de mens een wezen is met talloze levens en talloze gevoelens, een gecompliceerd wezen dat velerlei gestaltes kan aannemen. In het voetspoor van zijn opvoeder Lord Henry is hij van mening, dat een complexe persoonlijkheid zelf een kunstwerk kan worden, ‘want het Leven kent, net als de dichtkunst, beeldhouw- en schilderkunst, zijn groots opgezette meesterwerken’. Hij is dol op toneel omdat het zo veel ‘echter’ is dan het leven.

Vergiftigd met deze ideeën, wordt Gray verliefd op Sybil Vane, een actrice die ‘alle grote heldinnen ter wereld (is) in één persoon’. Hij raakt betoverd door haar ‘geniale’ spel. Hij wil zijn enthousiasme delen met zijn vrienden, die hij uitnodigt voor een voorstelling van *Romeo and Julia.* Het stuk vangt aan en de ontnuchtering is hard. Gray ontwikkelt dezelfde symptomen die Eline Vere voor hem had gekend.

Hij wordt lijkbleek, zijn lippen trillen, hete tranen wellen hem naar de ogen. De Sybil Vane die op het podium staat, is niet het jonge meisje van zijn theatrale fantasieën. De laatste was warm, pathetisch, groots, de eerste is koud, reciterend, middelmatig. Samen met het doek valt ook Dorians liefde. Woedend trekt hij naar de kleedkamer, alwaar hij de actrice onrechtvaardige verwijten naar het hoofd slingert. Het arme wicht begrijpt er niets van. Zij belichaamt de natuurlijkheid ('Mijn lief! Mijn lief! Ik heb genoeg van al die schimmen. Je bent voor mij meer dan de kunst ooit zal zijn') die tot het inzicht komt 'dat het maanlicht in de boomgaard onecht was', terwijl hij het leven als het leven haat ('Ik hield van je omdat je de dromen van grote dichters kon belichamen. Je hebt me teleurgesteld'). Nadat zij door hem is achtergelaten, berooft ze zich van het leven.

En weer wordt aan dit levenseinde een theatrale dimensie geschonken. Eline stierf op zijn Beethovens, Sybils zelfmoord wordt door Gray en Lord Henry tot de apotheose van een hartverscheurend drama verheven. De hele

affaire wordt ‘een prachtig toneelstuk’ genoemd, met alle schoonheid en verschrikking van een Griekse tragedie. Haar dood is een vreemd, luguber fragment uit een Jacobijnse tragedie, een ‘prachtige scène’ uit een toneelstuk van Webster, Ford of Cyril Tourneur. Zijzelf wordt een schoon en tragisch personage, ‘op 's werelds toneel verschenen om de hoogste waarheid, die van de liefde, uit te beelden’.

De eind negentiende-eeuwse decadent wil zijn leven tot een kunstwerk maken. Het leven is een kunstatelier waar het experiment wet is. Het moet ogen, bevallig zijn, ontroeren. Het moet schitteren. Het moet meeslepen. Een vraag moet geëxclameerd worden, een eenvoudige handbeweging wordt gepromoveerd tot een weids gebaar. In het decadente tijdperk worden personen personages, en personages personae. Men verhoudt zich tot de wereld als tot een schouwspel waaraan men zelf deel heeft. ‘Elke gebeurtenis wordt omringd met nadrukkelijke en uitdrukkelijke vormen, elke daad gaat gepaard met een valse, schei-koperen schijn. Het meest lelijke moet veredeld worden met schoonheid. De smart wordt geritmiseerd en in fraaie vormen getooid en verwerkt’ (Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*).

Intieme gevoelens en sterke aandoeningen worden niet verborgen gehouden, maar gemodelleerd tot een vorm en een festijn waarop ook anderen aanspraak kunnen maken.

Men houdt van metamorfozen. De levenslopen die in al hun glitter verschillende ommekeren en breuken vertonen, worden het meest geapprecieerd. Biografische gegevens worden als sieraden onder de poep genomen. Men verlangt ervan dat ze onverwacht uit de hoek komen, een fonkeling veroorzaken die oogverblindend is, een wending maken, die iedereen met verbijstering slaat. In een voorspelbare, door economische principes bepaalde maatschappij wordt naar het onvoorspelbare gezocht. Theater is onvoorspelbaar. Theater is metamorfoze. ‘Hij was een levensartist, die voortging met zijn eindeloze herscheppingen’, schrijft Couperus over de Romeinse keizer Helegabalus in *De berg van licht* (1905). Helegabalus is een vroom hogepriester, een godschoon idool, een lustknaap, een veldheer, een statig triomfator, een ‘doldartel’ banketteerder, een flink koetsiertje en een leuk pasteibakkertje. Helegabalus behaagt omdat hij verrast, omdat hij theater brengt van de bovenste plank, omdat hij barok is.

Omdat hij bedriegt. De eeuwwende wentelt zich in het bedrog. Men wil zichzelf bedriegen, men wil de andere bedriegen, men wil bedrogen worden. Eline Vere herkent de ‘ware’ Fabrice, omdat hij die avond geen historisch kostuum draagt. Zij ziet haar zelfbedrog in, begaat de euvele daad achter de schijn te kijken, stoot op een timmerman en slaat gedesillusioneerd de hand aan zichzelf. Dorian Gray lijkt over de eeuwige jeugd te beschikken, maar wanneer hij achter deze letterlijke façade in een ultieme scène de lelijkheid van zijn ziel te zien krijgt - het schilderij -, volgt hij Elines voorbeeld. Om het met de Franse decadent Jean Lorrain te zeggen: sommige wezens hebben de behoefte zich te grimeren, zich te verkleden, van identiteit te veranderen, niet meer te zijn wat ze zijn, met andere woorden: aan zichzelf te ontsnappen.

Vandaar de grote voorliefde voor alles wat glanst. Men kan zich nauwelijks van de indruk ontdoen, dat het schoonheidsgevoel uit die dagen pas dan ontvlamde wanneer men zich verleid wist tot schittering of tot levendige beweging. ‘Met die bewondering voor wat schittert staat de versiering der (toneel)kledij in verband’

(Huizinga), die in het negentiende-eeuwse herfsttij vaak gezocht wordt in het gebruik van een overmatig groot aantal edelstenen. Couperus' verhaal ‘Een ster’ (1888) voert de jonge tenor Tito Talagno ten tonele die als Radamès in Verdi's *Aïda* optreedt. De avond van de voorstelling voelt Talagno zich niet goed. Hij lijdt aan plankenkoorts, zijn keel is droog en hij heeft het benauwend koud! Hij merkt hoe zijn zo geroemde stem dof klinkt. Maar het publiek is niet gekomen om zijn mooie stem. Het heeft een dure plaats bemachtigd om verblind terug naar huis te kunnen keren. ‘De eerste indruk die hij bij het rijzen van het scherm gemaakt had, was een van verblinding geweest’. Want zoals hij daar staat in de gloed van het licht, straalt ‘de fantastische pracht van zijn Egyptisch kostuum als een weefsel van gesteente’. Zo zwaar getooid is hij met edelstenen, dat de ster een ster is geworden: ‘de glans van al die pracht impressioneerde dan ook zo dat men wel niet anders kon denken, of hij was een ster, zelfs al zong hij niet altijd gelukkig.’

Een bedrogen publiek is een tevreden publiek.

In het kwadraat

In die vals-koperen sfeer dient Gilles de Rais (1404-1440) zich aan.

Alles had de vijftiende-eeuwse edelman in het werk gesteld om zijn faam bestendigheid te geven. Als leenman van Bretagne, Anjou en de Franse koning vergaderde hij een onmetelijk fortuin en werd een van de rijkste mannen van de late middeleeuwen. Hij streed aan de zijde van Jeanne d'Arc tegen de Engelsen en leverde een belangrijke bijdrage tot de uiteindelijke overwinning van de Fransen. Hij kreeg op 14 juli 1429, bij de wijding van Karel VII, de titel van 'Maarschalk van Frankrijk', waarmee hij tot de hoogste rangen van het leger werd bevorderd. Vanaf 1431 trad hij op als groot kunstminnaar. Hij voerde toneelstukken op, liet Renaissancistische taalkunstenaars overkomen uit Italië, verzamelde kunstige snuisterijen, legde een exquise bibliotheek aan. Vanaf datzelfde jaar deed hij een beroep op duivelsvereerders en alchemisten. Vanaf datzelfde jaar had hij het op kinderen gemunt. Kwaad en Kunst speelden hun laatste kaart, hun troefkaart uit: verkrachting en moord. Gilles de Rais eigende zich kinderen toe, zoals hij zich tevoren kandelaars of zilveren kruisen had toegeëigend. Hij slachtte hen af met daggen, dolken en messen en liet de secuur verminkte lijkjes tot as wederkeren. De van de rompen gescheiden hoofden liet hij met elkaar wedijveren in schoonheidswedstrijden. Het mooiste gezicht werd met wellust gekust. In 1440 werd hij aangehouden. Gilles de Rais bleek een tweehonderdtal kinderen te hebben verkracht en vermoord. Samen met twee handlangers werd hij na een wekenlang proces ter dood gebracht.

Alles had hij in het werk gesteld om bekend te blijven, maar de tijd, de grootste vijand van de roem, vatte zijn sloopwerk aan. Toen hij zich in de zestiende eeuw aandiende, bleven de poorten van de historiografie gesloten. Men wilde niets van hem weten, men kende hem niet. In de zeventiende eeuw meldde hij zich opnieuw: opnieuw was de respons nihil. Zijn faam verflauwde. Niet anders verliep het in de achttiende. Voltaire achtte hem in *Essai sur les moeurs* nauwelijks één zin waard. Maar in 1885 wordt hij opnieuw gehoord. De vals-koperen poorten worden met een weids gebaar geopend. De Franse maarschalk treedt binnen en wordt met open armen ontvangen. De eerste biografie verschijnt.

Wellicht kan men vele redenen bedenken waarom het de vorige eeuwwende was, die bereid bleek zijn heldendaden te boek te stellen. Eén reden dringt zich onmiddellijk op: Gilles de Rais was een man van het theater. Hij was een man van de metamorfoze. Hij was de exponent van een theatraal tijdperk. Men moet zich de vijftiende eeuw voorstellen als een statige processie. Geuren en kleuren, geluiden en gebaren moeten doel- en richtingloosheid van de stoet verborgen houden. Lag het in ons vermogen deze herfstige eeuw een klop te geven, wij zouden zonder twijfel een hol geluid als antwoord krijgen. Overdaad, schittering en extravagantie voeren er de boventoon. 'Praal en luister zijn voor de laat-middeleeuwer van ontzaglijk gewicht. De pracht wil de schoonheid verdrijven. Al het denkbare wordt tot in al zijn consequentie uitgebeeld, de geest is overvuld met een oneindig systeem van formele verbindingen. Niets wordt omgevormd, niets onverbeeld of onversierd gelaten. Er heerst een ongebonden woekeren van de vorm over de idee; het versierde detail tast alle vlakken en lijnen aan. Het onderscheid tussen praal en schoonheid verflauwt. Tooi en versiering dienen niet meer om het natuurlijk schone te verheerlijken, maar overgroeien het en dreigen het te verstikken' (Huizinga).

De schoonheidszin slaat op drift.

Zinnebeeld van dit ongebreidelde esthetische genieten is het feest, dat niet los te zien is van het theatrale. Het hoffeest is een grote holle hulde aan datgene wat het leven van de ridder als ongrijpbaar droombeeld vervult: het ridderlijke bestaan. De hoofse roman vertelt hem van jonkvrouwen en heldendaden; onophoudelijk wordt zijn gescleroseerde geest op het ‘schone leven’ gewezen. In laatste instantie hecht hij alleen nog waarde aan wat de bellettristen hem voorspiegelen. Het evenwicht tussen realiteit en ideaal wordt wankel. Het innerlijke verval van een existentievorm die nooit echt een levenskans is gegund, wordt bedekt met staatsie en etiquette. De ridder omhelst de schaduw van een schaduw. Deze romantische wereldbeschouwing is de bron waaruit het hoffeest, de fantasie voor zijn vertoningen en verbeeldingen putten moet. Het feest wil de edelman op statige wijze duidelijk maken dat zijn literaire hersenspinsels geen hersenspinsels zijn, maar voeling

hebben met de dagelijkse realiteit. Het ideaal wordt uitgebeeld. Het geestelijke wordt vastgehouden en in fysieke contouren aan de begerige blikken van de gasten voorgesteld. Het abstracte verdwijnt in geste en pronk. Het hoffeest is één groot (zelf)bedrog. ‘Men komt zelfs over zee om bedrogen te worden. Buiten de eigenlijke gasten zijn er tal van adellijke toeschouwers, de meesten in vermomming. Men gaat eerst rond, om de in beeldwerk uitgevoerde, vaste pronkstukken te bewonderen; eerst later volgen de vertoningen en kakelbonte tableaux-vivants van levende personen’ (Huizinga).

Gilles de Rais, gravure naar een schilderij door Ferron

Wat het hoffeest is voor de aristocratie, is het volksfeest voor het proletariaat. De timmerman, de zadelmaker of de molenaar zijn evenzeer uit op verblinding. In hun midden verdwijnt het vermogen tot abstractie en grijpt het verlangen om zich heen het meest geestelijke tastbaarheid te geven. Universele categorieën als Goed, Kwaad, Trouw en Liefde verbleken en verwelken als begrip. Wie ze nog wil zoeken, moet naar het volkstoneel, waar hij ze als gesticulerende, veel misbaar makende acteurs zal aantreffen. Het waarheidsgehalte van de (morele) handeling wordt gemeten aan de kracht van de uitbeelding. De fysieke aanwezigheid van de acteurs staat borg voor de werkelijkheid van het verhaal.

In deze vals-koperen sfeer voert de maarschalk Gilles de Rais zijn levensstuk op. Op de voorste rij zit een enthousiaste toeschouwer. Het is abt Eugène Bossard, Gilles' eerste biograaf. In zijn honderden bladzijden tellende toneelrecensie, *Gilles de Rais, Maréchal de France, dit Barbe-Bleue 1404-1440* (1885), kan de abt zijn verrukking niet onder stoelen of banken steken. Dertig jaar eerder had iemand in een voetnoot opgemerkt: ‘Cet abominable et étrange personnage (Gilles de Rais) mérite comme étude de moeurs, une monographie spéciale’. En hij is het, Eugène Bossard, die dit verzoek mag inwilligen. Hij is het die als eerste toeschouwer, ‘séduit par cette figure’, de eer te beurt valt Gilles' levensverhaal op te tekenen.

Bossard is in verrukking. Zulk een groots stuk heeft zijn begerige blik nooit mogen zien. Het is goed uitgebalanceerd. Liefde en haat, goed en kwaad, hoop en wanhoop, ontroering en verontwaardiging houden elkaar wonderwel in evenwicht. Meer dan een gewone toneelspeler is Gilles de Rais een persona, een arche-type; veeleer dan een plaatselijk heeft hij een universeel karakter. In hem en rond hem wordt een manicheïstische strijd geleverd tussen Lucifer en God. De plaats van de slag is niet de bodem van Bretagne, maar de Bühne. De gerechtszaal waarin de maarschalk zich moet verantwoorden, wordt een theaterzaal. Bossard aarzelt niet in zijn inleiding termen te hanteren die in de wereld van de toneel thuishoren: ‘Het leven van zulk soort mensen is een ontroerend drama: zij verschijnen in de geschiedenis als op een scène, met hun hartstochten, hun conflicten, hun nederlagen of zegepralen; over deze mensen is vooral de uitspraak waar van Voltaire: “de geschiedenis is een drama”. Kan men zich iets aangrijpenders voorstellen dan het schouwspel van zo'n leven! De geschiedenis, die ons afgrijselijke catastrofen biedt, wrede spelen van het noodlot of eerder van de Voorzienigheid, heeft er even grote en misschien zelfs grotere te bieden; maar zij heeft niets ontroerenders noch dramatischers door te stellen dan het leven van de maarschalk de Rais.’

Wanneer het schouwspel ten einde is, applaudisseert de toeschouwer. ‘Il nous sera permis de dire que nous n'imaginons rien de plus dramatique ni de plus émouvant que la catastrophe, qui termine une vie si singulière. Voilà un spectacle qui n'a point d'égal dans l'histoire’, luidt het aan het einde van de recensie. Tevreden verlaat Bossard de schouwburg.

Wat er in dat jaar 1885 gebeurt - een gebeurtenis die stellig niet uit de lucht komt vallen, maar op een lange, reeds in het begin van de negentiende eeuw aangevatte voorbereiding bogen kan -, is te omschrijven als het ‘schokeffect van het aha-erlebnis’. Twee gelijkwaardige culturen komen elkaar tegen. Twee toneelkijkers botsen tegen elkaar op. Het resultaat is bontkleurige verrukking. Artificialiteit in het kwadraat. Gilles de Rais behaagt omdat hij bedriegt.

Hij bedriegt omdat zijn uitspraken op bestaande uitspraken, zijn handelingen op bestaande handelingen zijn geïnspireerd. Zo veel middeleeuwse cultuurgoederen heeft hij geabsorbeerd, dat hij zelf cultuur is geworden. Aanschouwen wij de details van zijn optreden: al ras heeft het pompeuze hem in de greep. Hij laat zich omringen door een groot gevolg. Ongeveer tweehonderd man volgt hem waarheen hij gaat. Deze militaire sleep wordt aangevuld met een ‘mobiele’ kapel die uit koorknapen, kapelaans en jonge clerici bestaat. De kapel is opgesmukt met ‘quantités d'ornements de draps d'or & de soye’; met kandelaars, wierookvaten, kruisen en schalen van grote weelde, die hem driemaal meer gekost hebben dan hun eigenlijke waarde; en met zes orgels waarvan er één door zes man op Gilles' tochten wordt meegedragen. Hij getroost zich de uiterste inspanningen om zijn kapel te laten wedijveren met ‘echte’ godsdienstige stichtingen. Hij stelt een schoolmeester aan, een deken, voorzangers, aartsdiakens, vicarissen en andere hoogwaardigheidsbeklеders, ‘comme aux cathédrales’. Aan het hoofd van deze organisatie staat iemand die zich als een bisschop gedraagt en ook zo wordt genoemd. De maarschalk neemt hun uitgaven voor zijn rekening, kleedt hen met scharlakenrode, slepende gewaden, met pluisfluweel en bont omzoomd, of tooit hen met fijngrijze koorkappen. ‘Et en leur service n'estoit que vanité, sans dévotion ni bon ordre’.

IJdelheid en een onlesbare dorst naar lawaai en schittering zijn ook wat hem naar het theater drijft. Wanneer het spook van de verzadiging komt opdoemen, zoekt hij het theater op. Tussen 1432 en 1440 werpt hij zich op als een van de meest enthousiaste en vrijgevige beschermers van het toneel. Hij wordt omgeven door een vaste groep toneelartiesten die onophoudelijk aan het werk zijn onder zijn bevel. Hij laat bestaande stukken opvoeren en creëert er nieuwe. Zijn waakzame blik laat niets aan het toeval over: hij kiest de acteurs, hij kiest het decor, hij kiest de kostuums. In zijn keuze wordt hij gericht door al wat glanst. Goud, karmozijnen satijn, fluweel, fijn borduurwerk, zilveren harnassen, zijde en vooral stenen, fonkelende stenen zijn in overdaad aanwezig. Na de enige voorstelling worden ze voor een prikje van de hand gedaan. ‘De grands et haults eschaffauts’, waarvan de bouw immense sommen kost en die plaats bieden aan indrukwekkende machinerieën, overdonderen het publiek, ‘dat wel niet anders kan denken of Gilles de Rais is een ster’. Alle grote feesten - Kerstmis, Hemelvaart, Pinksteren, Allerheiligen - zijn aanleiding tot het opvoeren van een drama. Tot de kindermoordenaar zijn eigen leven te baat neemt. Op 13 september 1440 wordt hij voor moord, duivelsverering en schending van de kerkelijke immuniteit gearresteerd. Die dag beslist hij een mooie dood te sterven. In

navolging van zijn oneigentijdse tijdgenoten Eline Vere en Sybil Vane, modelleert hij zijn leven(s-einde) naar bestaande literatuur.

Hij laat de tientallen personages, die in zijn artistieke geest huizen, de revue passeren en blijft bij één stilstaan. Hij glimlacht en voordat hij het weet is hij wat hij altijd heeft willen zijn: de Redder, de Heiland, de 'Buikspreker van God' (Nietzsche over Wagner), Jezus Christus. Christus wordt gevangengezet, verschijnt voor de kerkelijke en wereldlijke rechtbank, wordt beschuldigd van ketterij en moord, houdt zich van de domme, scheldt zijn rechters de huid vol, wordt bedreigd met foltering, voelt zich door een steeds nauwer wordend net omsloten, ziet geen uitweg meer en gaat door de knieën, letterlijk door de knieën: ja, hij had de demonen te hulp geroepen; ja, hij had de kerkelijke immuniteit verkracht; ja, hij had alchemie en magie bedreven; en... ja, als een beest had hij zich vergrepen aan onschuldige kinderen en hen lafhartig vermoord!

Huiveringwekkend stil is het in de gerechts-

zaal. De scribenten hebben hun gekras gestaakt en kijken met afwachtende spanning naar de beklaagde. Ook Bossard heeft zijn pen laten rusten. Hij voorvoelt dat er een groots evenement op til is, een scène indrukwekkender dan alles wat het toneel tot dan te bieden heeft gehad. In deze ademloze stilte staat de maarschalk op, zijn gelaat nog vochtig van zweet en tranen, kiest een plaats uit waar zijn baritonstem akoestisch tot haar recht kan komen en heft een hartverscheurend betoog aan. Als onderworpen aan een wetmatigheid wisselen woorden van hoop en wanhoop, ontroering en verontwaardiging elkaar af. Doch het publiek heeft deze wetmatigheid niet door. Verbaasd en aangedaan tegelijk, schouwt het naar een lichtbundel, vlak boven Gilles' hoofd, die stilaan de vormen aanneemt van een verblindende aureool. Boven het devote gefluister uit oreert de kinderbeul verder. Niets kan hem nog tegenhouden. ‘Ik druk u allen op het hart uw kinderen op te voeden naar de goede zeden, de goede voorbeelden en de goede leer; en hen hierover in te wijden en hen te straffen, uit vrees dat ze in de val zouden terechtkomen waarin ikzelf geraakt ben. In het bijzonder moet u er voor waken dat ze niet aan ledigheid ten prooi vallen want verschillende zonden treffen hun wieg in luiheid en tafeluitspattingen.’

Als uit één mond beaamt de massa het orakel. Overvol is de zaal nu geworden, de laatste stoel is ingenomen, tientallen teleurgestelden keren onverrichterzake naar huis. De toehoorders laten zich wiegen op het valse ritme van 's maarschalks holle woorden. ‘Er wordt gejuichd, geweend, omhelsd. Geen die onverschillig toeziet, geen die zelfs maar nieuwsgierig is naar een spel. Allen grijpt de extase aan (Couperus over Helegabalus’ godsdienstige dans).

Dan richt de vals-koperen maarschalk zich tot het gerechtelijke gezelschap dat hem tot de galg heeft veroordeeld, en smeekt om op de dag van zijn executie een ‘algemene processie’ te laten plaatsvinden, ‘pour demander à Dieu de maintenir en lui et en sesdits serviteurs le ferme espoir du salut’. De geëxalteerde massa acclameert de beslissing van de rechtbank.

Op het negende uur van de volgende dag, 26 oktober 1440, verzamelen honderden mensen zich tot een processie, die wordt voorafgegaan door Christus. Aan het schavot aangekomen, neemt Hij het woord. Hij moedigt Henriet en Poitou, twee van zijn handlangers die eveneens hun daden met de dood hebben bekocht, aan sterk te zijn en deugdzaam tegenover de verlokkingen van de duivel, en veel berouw en spijt te tonen voor hun misdaden, maar ook vertrouwen te hebben in Gods barmhartigheid en te geloven dat er geen menselijke misstap is die God in zijn goedheid en liefde niet vergeeft, op voorwaarde dat de zondaar in zijn hart een grote spijt heeft en een diep berouw en Hem voor Zijn vergeving een duurzame dankbaarheid laat blijken. En ze moesten God erkentelijk zijn dat zij in volle bewustzijn en kracht zouden sterven.

‘Voor niets moeten jullie “la mort de ce monde” vrezen, ik kan trouwens zien dat jullie wel erg moeten verlangen uit deze wereld te zijn, waar slechts lijden is.’ En zo zouden zij, die samen het Kwaad hadden begaan, zich in de paradijselijke glorie terugvinden, in de schoot Gods.

Vervolgens treden, als na een wenk van de regisseur, Henriet en Poitou op het toneel en danken Gilles de Rais voor zijn goede en juiste raad. De dood van deze wereld hielden zij inderdaad voor aangenaam. Zij zagen uit naar het goddelijke

paradijs, maar wilden niet dat de woorden van hun heer niet ook op hem van toepassing zouden zijn. Waarna het drietal in groot berouw naar gene zijde van de wereld wordt gebracht.

Ecce Gilles de Rais. De bijbel, in het bijzonder het passieverhaal, is Gilles' script. Hij is de Zoon die teruggeroepen wordt.

> En hem volgde een grote menigte van volk en van vrouwen, die zich op de borst sloegen en over Hem weeklaagden (Luc. 23:27)
> Et auparavant, le même jour, à neuf heures ou environ, avait été faite une procession générale où il eut une grande multitude de peuple priant Dieu pour lesdits condamnés (G. Batailles Franse vertaling van de processtukken)
> Er werden ook twee misdadigers weggeleid, om met Hem te worden terechtgesteld (Luc. 23:32)
> Que lui et ses serviteurs, à la même heure et le même jour, souffrissent l'exécution de la sentence (Bataille)

> En hij zeide: Jezus, gedenk mijner, wanneer Gij in uw Koninkrijk komt. En hij zeide tot hem: Voorwaar, Ik zeg u, heden zult gij met Mij in het paradijs zijn (Luc. 23:42-43)
> Et ainsi, eux qui avaient commis le mal ensemble, sitôt que leurs âmes seraient séparéés de leurs corps, ils se reverraient dans la gloire, avec Dieu, dans le paradis (Bataille)
> En het was reeds ongeveer het zesde uur en Jezus riep met luider stem: vader in uw handen beveel Ik mijn geest (Luc. 23:44-46)
> Et après les avoir ainsi exhortés, il se mit à genoux joignant les mains, demandant merci à Dieu. Lequel Gilles de Rais mourut dans ce repentir (Bataille)

Wie dieper graaft ontdekt nog andere voortbrengselen van de cultuur die de maarschalk bij zijn einde een richtlijn zijn geweest. De manier waarop hij gemelde gerechtszaalscène ensceneert, doet sterk denken aan het mirakelspel, - volkstheater dat een uiterst visuele voorstelling koppelt aan de morele les. Als typevoorbeeld geldt het mirakel van Théophile dat in beeldhouwwerken, glasramen en miniaturen van diverse manuscripten wordt uitgebeeld, maar zijn bekendste versie te danken heeft aan de dertiende-eeuwse schrijver Rute-beuf. Diens *Miracle de Théophile* brengt het eenvoudige verhaal van Théophile, een radeloze priester die door omstandigheden in de armen van het Kwaad wordt gedreven. Het is de H. Maagd die hem redt.

Bij een vergelijking tussen dit mirakel en het mirakel van Gilles de Rais, kan men een aantal identieke details (beide mannen zitten financieel aan de grond, beiden hebben een bisschop als grote tegenspeler, beiden roepen de Maagd in) als een toevalligheid interpreteren. Minder gedwee wil het toeval ons ter hulp snellen, wanneer men de grondtoon van verhalen beluistert. In de twee levens vindt een vrij spectaculaire ‘Kehre’ plaats, een abrupte, fonkelende ommekeer die lezers en toeschouwers versteld doet staan. Van wezenlijk belang hierbij is de ruchtbaarheid die hieraan gegeven wordt. Allicht is dit de belangrijkste aanwijzing voor het feit dat Gilles' handelwijze inspireert op een literaire (toneel)traditie. In *Le miracle de Théophile* weet de bekeerling de bisschop te overhalen zijn verhaal aan het grote publiek kond te maken. In *Le miracle de Gilles de Rais* neemt de kindermoordenaar deze dankbare rol voor eigen rekening. Hij verzoekt zijn rechters zijn bekentenissen in de ‘vulgaire taal’ - het Frans - om te zetten en spreekt persoonlijk de ouders (van de vermoorde kinderen) toe. Negentiende-eeuwse ogen staren naar hem. Vandaar dit miraculeuze showproces.

Een contemporain postscriptum

Hugo Claus, foto: Bert Houweling

Eind twintigste-eeuwse, opengespalkte, Vlaamse ogen kijken mee. De Meester Hugo Claus, ‘de grootste levende Nederlandstalige schrijver’ zoals de achterflap van menige Franse vertaling ons laat weten, heeft zich in de monoloog *Gilles!* willen ophouden met de vijftiende-eeuwse maarschalk van Frankrijk Gilles de Rais, die honderd kinderen heeft aangerand en vermoord en ten slotte werd terechtgesteld (1440). Claus geeft in interviews zijn fascinatie te kennen voor Gilles' zuivere misdadigheid en mystieke aanleg. Hij zal de dubbelzinnigheid die uit de persoon van Gilles de Rais spreekt, onaangeroerd laten, ‘want het is juist in deze verstrengeling van Goed met Kwaad dat de maarschalk ons nog aanspreekt’.

Vlaanderen is in rep en roer en het ziet het een en ander over het hoofd. Het vergeet dat in 1983, vijf jaar voor Claus' stuk, de muze

der toonkunst zich heeft ingelaten met Gilles de Rais en, ook weer in de Brusselse Munt, de creatie heeft plaatsgehad van *La passion de Gilles*, opera van Philippe Boesmans (muziek) en Pierre Mertens (libretto). Het vergeet dat Lampo in de jaren '60 over de maarschalk een roman heeft geschreven. Het vergeet dat er buiten België, in Frankrijk, sinds de negentiende eeuw een literaire Gilles de Rais-traditie bestaat, die haar eerste meesterwerk uit de pen van Joris-Karl Huysmans heeft laten voortkomen en waarvan Michel Tournier, met *Gilles et Jeanne*, voorlopig de laatste telg is. En bovenal vergeet het dat de klassieke Gilles-thema's die in Claus' monoloog aan de orde zijn (Goed-Kwaad-tegenstelling, Gilles-Jeanne-verhouding, De Rais als marginale maatschappijcriticus) tot in hun diepste verborgenheden versleten en uitgeput zijn, zodat men zich ernstige vragen kan beginnen te stellen naar de literaire toewijding van Claus en naar de diepgang van de cultuurhistorische kennis in Vlaanderen.

Michel Tournier, foto: Jerry Bauer

Claus heeft Gilles de Rais te veel *op* het toneel gebracht en te weinig *als* toneel. Hij heeft de kans niet aangegrepen om Gilles de Rais te laten optreden als een door een immense cultuur belaste en vergiftigde recitator, wiens lot niet wordt bestierd uit de zeven hemelen, maar vanuit de kennis die hij heeft opgedaan.

Jeroen Vullings

De tijd en de dood

Over recent prozawerk van A.F.Th. van der Heijden, Gerrit Krol en Harry Mulisch

> ‘De hand wees mij de wegen van het leven. De wereld bloeit. De dood is opgeheven.’ Gerrit Achterberg, *Rath & Doodeheefver*

De laatste tijd zijn er in de Nederlandse romanproduktie drie korte prozawerken verschenen die thematisch verbonden zijn met onderwerpen als tijd en onsterfelijkheid.

Critici als Heumakers en Van Deel typeerden *De elementen* als ‘Harry Mulisch’ reis door de tijd' en een ‘parabel van de kunst van het sterven’. Het is evident dat ook *Een ongenode gast* van Gerrit Krol en A.F.Th. van der Heijdens *Het leven uit een dag* handelen over tijd en sterven.

Een aantal jaren geleden sprak Ton Anbeek de wens uit dat de Nederlandse letterkunde in de toekomst meer ‘straatrumoer’ zou bevatten. Hiermee wilde hij zeggen dat in de literatuur meer actuele gebeurtenissen moesten doorklinken. Inmiddels is de veldslag om de Blauwbrug tussen krakers en Mobiele Eenheid in de Nederlandse literatuur opgenomen; ook de vredesdemonstratie in Amsterdam is onderdeel gemaakt van de literaire kosmos. Bovendien zal de binnenkort te verschijnen roman *Advocaat van de hanen* van A.F.Th. van der Heijden te maken hebben met de gebeurtenissen rond de dood van Hans Kok. Anbeeks wens lijkt dus te zijn verhoord.

In *Het leven uit een dag, Een ongenode gast* en *De elementen* treden echter vooral filosofische thema's op de voorgrond, haast tegengesteld aan ‘straatrumoer’. Aan dit verschijnsel zal in deze beschouwing aandacht besteed worden. Eerst komt echter aan de orde wat er zoal onder *tijd* verstaan wordt en welke aspecten van dit fenomeen in relatie tot literatuur van belang zijn.

Tijd

Een eenduidige definitie van het begrip tijd bestaat niet: op de vraag wat tijd is, zijn verschillende antwoorden mogelijk. Bijna altijd echter verbindt men het begrip *tijd* met het begrip *verandering.* Dit laatste begrip kan men ook vervangen door *beweging.*

Met dergelijke wezenskenmerken vormt het begrip *tijd* een tegenstelling met het begrip *eeuwigheid.* Vrijwel algemeen wordt eeuwigheid namelijk gezien als *onveranderlijkheid* en *stilstand.* Uitgaande van de tegenstelling tijd - eeuwigheid zag Plato de eeuwigheid als een toestand van *tijdloosheid*, een ontheven zijn aan de tijd; Aristoteles vatte de eeuwigheid op als een situatie van *altijddurendheid.*

Wanneer men de tijd waarneemt als een proces, dan zijn er twee manieren om de tijd te interpreteren. Men heeft de keuze uit de cyclische en de lineaire tijdsopvatting. In zijn artikel ‘Over het cyclische en het rechtlijnige tijdsbegrip’ hanteert de filosoof Frits Staal deze gebruikelijke indeling. Hij stelt de twee tijdsopvattingen tegenover elkaar, om vervolgens onder andere te onderzoeken welke sentimenten met beide opvattingen verbonden zijn. Maar eerst de vraag wat onder deze begrippen verstaan dient te worden.

In de klassieke oudheid was het cyclische tijdsbegrip gemeengoed. Het christendom maakt bij uitstek gebruik van een lineaire tijdsopvatting. Bij de opvatting van de tijd als cyclisch proces gaat men ervan uit dat de gebeurtenissen, in grote lijnen of in detail, regelmatig terugkeren. Deze opvatting is gebaseerd op de overtuiging dat het heelal periodiek herschapen wordt en dat in eeuwige opeenvolging nieuwe werelden ontstaan. Frits Staal zegt hierover:

> Uit de (...) grondgedachte dat de tijd een beeld van de eeuwigheid is, volgt reeds voor de Grieken het cyclische karakter: het meest adequate beeld van de onbeweeglijkheid van de eeuwigheid is die beweging, die door een eeuwig wederkerend rhythme dit volmaakte benadert. Deze beweging ziet de antieke denker verwezenlijkt in de baanloop van de zon, maan en planeten (...).
> (*Over zin en onzin in filosofie, religie en wetenschap*, 1986, p.54)

Bij de opvatting van tijd als lineair proces gaat men uit van de idee dat de geschiedenis een

onomkeerbare rechtlijnige beweging heeft. In deze opvatting meent men dat de dood van Christus een unieke centrale gebeurtenis in de tijd is. De voortgang van de geschiedenis, van de schepping tot het Laatste Oordeel, wordt gezien als manifestatie van Gods wil. Hier is niet alleen de vooruitgangsgedachte mee verbonden, maar ook het afwijzen van de herhaalbaarheid: de christelijke God schept immers uit het niets en doet dit slechts éénmaal. Staals conclusie met betrekking tot de sentimenten die met beide tijdsopvattingen verbonden zijn luidt:

> Gebleken is hoe met het cyclische tijdsbegrip samenhangen, (...): lage tijdswaardering, een buitentijdelijke, onpersoonlijke godheid, een eeuwige wereld, determinisme naast uitsluitend mystieke vrijheid, pessimisme wat wereldse zaken betreft, continuïteit; en overeenkomstig met het rechtlijnig tijdsbegrip: hoge tijdswaardering, een persoonlijke God, die eenmaal in de tijd de wereld op grond van zijn wil heeft geschapen, grote aandacht voor de menselijke vrijheid, zijn verantwoordelijkheid, zijn persoonlijkheid en zijn uniciteit, gedachten aan evolutie en vooruitgang, optimisme wat wereldse zaken betreft, discontinuïteit.
> (Staal, 1986, p.72)

Het belangrijkste verschil tussen de twee soorten tijdsbegrip komt aan het licht, als men de vraag stelt naar het uiteindelijke doel, de zin die ontleend wordt aan zo'n tijdsbeleving. Frits Staal schrijft dat in de lineaire tijdsopvatting de schepping een diepe zin heeft, omdat deze tijd van minder naar meer gaat. Omdat in de cyclische tijdsopvatting alles aan zichzelf gelijk blijft, kan men de wereld daarmee verklaren. Als gevolg hiervan ontstaat de tegenstelling tussen ernst van de lineaire tijdsopvatting enerzijds en anderzijds de opvatting in het cyclische tijdsbesef dat alle manifestatie maar een spel van de godheid is.

Door het uitlichten van de tegenstelling tussen tijd en eeuwigheid en die tussen cyclisch en lineair tijdsbegrip, is een grootheid als tijd natuurlijk niet afdoende behandeld. Het gaat mij echter niet om een uitputtende behandeling van dit gecompliceerde fenomeen, slechts om een indruk van wat er zoal met tijd samenhangt. Vanuit een dergelijke optiek mag de relatie tussen ruimte en tijd dan ook niet onbesproken blijven. Vooral sinds Einsteins relativiteitstheorie is men vertrouwd geraakt met de idee van eenheid van ruimte en tijd. Dit komt erop neer dat iedere verandering in ruimte een verandering in tijd is en andersom. Perceptueel gezien is er nog een probleem: ervaart de mens de tijd zoals die is of zoals die zich aan hem voordoet; bestaat de tijd eigenlijk wel los van de waarneming? In filosofische termen geformuleerd: bestaat er verschil tussen fysische en psychische tijd? Het is niet verwonderlijk dat dergelijke filosofische vragen, veelomvattend als zij zijn, vertaald zijn in literaire metaforen.

Tijd en literatuur

Niet alleen als beeld, maar ook als onderwerp is de tijd pregnant aanwezig in de literatuur. Hierbij kan men denken aan een zoektocht naar de verloren tijd, het spel

met de tijd in een sanatorium, of de uitbeelding van een universum in slechts één dag in Dublin.

Algemener beschouwd heet literatuur tijdskunst, omdat haar materiaal bestaat uit woorden die lineair op elkaar volgen. Met deze opeenvolging wordt tijdsbewustzijn opgeroepen, ook als thema.

Waarom is de tijd zo belangrijk voor schrijvers? De schatplichtigheid van de mens aan de tijd en het nutteloze verzet tegen de dwang van de tijd, vormen gemeenplaatsen in de cultuurgeschiedenis. Voor ieder mens begint de tijd bij de geboorte en eindigt de tijd bij de dood. Eschatologische verwachtingen doen hier niet ter zake, omdat een eventueel voortbestaan na de dood niet in dezelfde tijd zou plaatsvinden. Het leven speelt zich dus af in de tijd en de mens heeft, tot de dood hier een einde aan maakt, in de tijd te leven. De mensheid bezit de mogelijkheid niet om in haar fysische werkelijkheid de dood op te heffen; dat moet dus wel in de verbeelding.

Nu is het een sombere gedachte je leven te leven en te verdwijnen zonder een spoor achter te laten. Schrijven is al sinds Ennius bekend als middel om de tijd te overwinnen en de eeuwigheid te bereiken. Wanneer de eeuwigheid bereikt wordt, is men immers van een voortbestaan na de dood verzekerd. Men bereikt de eeuwigheid door sporen, bijvoorbeeld kunstwerken, achter te laten. En dan doet het er niet zoveel toe of het Petrarca's bedoeling was Laura onsterfelijk te maken door haar te vereeuwigen. Feit is dat zowel Petrarca als

Laura de tijd en de dood overwonnen hebben. De tijd, en vooral het overwinnen van de tijd, heeft dus te maken met het onsterfelijkheidsbegrip. De kunstenaar kan een monument voor zijn geliefde oprichten, zoals Petrarca Laura vereeuwigde. Andersom kan dit ook: het monument voor Beatrice werd een monument voor Dante. Een derde mogelijkheid is dat romanpersonages met problemen als tijd en onsterfelijkheid gepreoccupeerd zijn. Tijd heeft dan te maken met de visie op het onsterfelijkheidsbegrip en daarmee met het schrijverschap. Tijd is dus zo belangrijk voor schrijvers, omdat het de kern van hun bestaan raakt. De discussie over tijd wordt dan ook steeds opnieuw gevoerd. In de Nederlandse literatuur is daar een recent voorbeeld van, dat te opmerkelijk is om te negeren.

De discussie

Toen op 1 juli 1967 in het Algemeen Handelsblad Rudy Kousbroeks essay *Het Mössbauer-effect* verscheen, was dat het begin van een lange discussie. In dit later in de bundel *Anathema's I* opgenomen essay beticht Kousbroek de als ‘onze nationale dichteres’ aangeduide M. Vasalis van een denkfout in haar gedicht ‘Tijd’. Voor alle duidelijkheid, Kousbroeks aanval richtte zich op dit gedicht:

Tijd

Ik droomde, dat ik langzaam leefde...
Langzamer dan de oudste steen.
Het was verschrikkelijk: om mij heen
schoot alles op, schokte of beefde
wat stil lijkt, 'k Zag de drang waarmee
de bomen zich uit de aarde wrongen
terwijl ze hees en hortend zongen;
terwijl de jaargetijden vlogen
verkleurende als regenbogen...
Ik zag de tremor van de zee,
zijn zwellen en weer haastig slinken,
zoals een grote keel kan drinken.
En dag en nacht van korte duur
vlammen en doven: flakkrend vuur.
'De wanhoop en welsprekendheid
in de gebaren van de dingen,
die anders star zijn, en hun dringen,
hun ademloze, wrede strijd...
Hoe kón ik dat niet eerder weten
niet beter zien in vroeger tijd?
Hoe moet ik het weer ooit vergeten?

(*Parken en Woestijnen*, 1967, p.12)

Rudy Kousbroek beweert in zijn essay dat in Vasalis' gedicht de gewaarwordingen van iemand die *snel* leeft beschreven worden, terwijl de dichteres dacht dat zij een beschrijving gaf van iemand die *langzaam* leeft.

Aan de door Kousbroek geïnitieerde discussie namen onder andere A. Nuis, J.P. Guépin, Frida Balk-Smit Duyzentkunst en Gerrit Krol deel. In de loop van de discussie

passeerden veel bespiegelingen over het fenomeen tijd en in het bijzonder het gedicht ‘Tijd’ de revue; Kousbroek vermeerderde zelfs de zesde druk van zijn *Anathema's I* met een ‘Aanhangsel’ waarin hij ingaat op enkele reacties op zijn essay. Uiteindelijk bewijst Frida Balk-Smit Duyzentkunst in haar artikel ‘Tijd van leven’, opgenomen in De Revisor (1979, nr. 4), door middel van een taalkundige analyse dat Vasalis geen denkfout heeft gemaakt: Vasalis zegt in wakende toestand dat zij in haar droom langzamer dan de oudste steen leefde. Dus wat zij in wakende toestand de waarde *langzaam* geeft, geeft zij impliciet de waarde *normaal* in dromende toestand. ‘De nul positie van de wakende toestand verschilt van die van de dromende’, schrijft Frida Balk-Smit Duyzentkunst. De metaforische aanduiding *langzaam leven* is van toepassing op een niet-bestaande wereld, waarin de fysische processen naar willekeur vertraagd of versneld kunnen worden. Resumerend is het van belang te beseffen dat Vasalis zich in haar droom in een ‘andere wereld’ bevindt waar de tijdrekening van onze wereld niet geldt. De discussie wordt danig gecompliceerd als men bedenkt dat het uit de logica bekende begrip *mogelijke wereld* nu ook zijn intrede doet.

Natuurlijk is het begrip tijd in de Nederlandse letterkunde ook voor deze discussie al aan bod geweest. Men hoeft maar te denken aan Vestdijks dialogen over de tijd in *Het eeuwige telaat*; ook in het oeuvre van Mulisch neemt dit thema een belangrijke plaats in. Wellicht voert het dan ook te ver om in de toenemende belangstelling van schrijvers voor het onderwerp tijd, ingeluid met *Een heilige van de horlogerie* van Hermans, een nieuwe trend te zien. Ronduit opvallend is het echter dat het laatste werk van Maarten 't Hart besluit met de volgende woorden:

> Het lijkt alsof het verleden pijlsnel wegvlucht, een vlucht die men wanhopig probeert te vertragen door over dat verleden te schrijven, niet om het verstrijken der

> jaren te bewenen, niet om te treuren over verloren paradijzen, niet om bestuurders die saneerden aan te klagen, maar uitsluitend om op de steile helling van de tijd staande te blijven.
> (*De steile helling*, 1988, p.223)

Vijf bladzijden daarvoor verwees 't Hart overigens al naar het gedicht ‘Tijd’. Niet alleen deze vertegenwoordiger van wat wel eens de ‘anekdotische’ richting in de Nederlandse letteren is genoemd, houdt zich met tijd bezig. Ook *De Zondvloed*, de laatste roman van de auteur van het ‘horlogemakersproza’ (de term is van 't Hart) bij uitstek, Jeroen Brouwers, bevat veel bespiegelingen over dit fenomeen. Werken als *Het leven uit een dag, Een ongenode gast* en *De elementen* illustreren echter het best dat filosofische thema's als tijd en onsterfelijkheid levende noties zijn in de Nederlandse literatuur.

Het leven uit een dag

Benny Wult, de hoofdpersoon van *Het leven uit een dag*, is nog zuigeling als het verhaal begint. In de loop van het boek maakt hij verschillende ontwikkelingsfasen door: hij gaat voor het eerst naar school, doet eindexamen, vervult zijn dienstplicht, en wordt luchtmachtofficier. In een kroeg leert hij de scholiere Gini Trades kennen; Benny Wult vat vrijwel onmiddellijk liefde voor haar op. Bij een volgende ontmoeting gaan Benny en Gini met elkaar naar bed. Kort hierna besluiten ze een blinde oude man te vermoorden. Voor deze daad worden ze veroordeeld tot de elektrische stoel. Dit vonnis wordt aan hen beiden voltrokken en logischerwijze zou dit het einde van het (levens) verhaal zijn.

Dit is niet het geval. Na zijn terechtstelling leeft Benny Wult voort, ook al is het niet in dezelfde wereld die hij door zijn dood verlaten heeft. De titel *Het leven uit een dag* wijst hier al op: een parafrase hiervan zou kunnen luiden *Het leven dat voortvloeit uit een dag.* Dat leven speelt zich af in twee werelden, die onderling sterk verschillen.

De wereld waarin Benny Wult voor zijn dood leefde, is een wereld waarin herhaling taboe is. Het afwijzen van de herhaalbaarheid heeft in die wereld te maken met de levensduur van de mens. Zoals een eendagsvlieg in onze wereld, leeft de mens in deze wereld: slechts één dag. Het leven voltrekt zich in één dag of één nacht, dat wil zeggen de mens doorloopt de stadia jeugd, puberteit, adolescentie en ouderdom in dit tijdsbestek. Als gevolg van de korte levensduur van de mens vinden alle belangrijke gebeurtenissen in het leven maar éénmaal plaats. Zo ook de liefdesdaad. Omdat de seksuele functies na het orgasme afsterven, is herhaling van de liefde biologisch uitgesloten.

Benny en Gini bemerken dat hun liefde na de liefdesdaad, anders dan wat hun verteld is, niet afsterft. Ze verlangen naar herhaling van het liefdesgenot; Benny weigert dan ook te berusten in de loop der dingen in hun wereld. De vraag is hoe ze aan de onherroepelijk voortschrijdende tijd kunnen ontkomen.

‘Maar herhaling, Benny, dat is een zaak van de hel...!’ (p. 86). In de wereld van Benny en Gini spreken ‘de Boeken’, waarschijnlijk equivalent aan de bijbel, zich uit over de hemel en de hel. Een priester op school informeert Benny over deze metafysica; vlak voor zijn terechtstelling wordt Benny's kennis hierover nog aangevuld door een andere priester.

De hel wordt in de wereld van Benny en Gini gezien als de wereld van de herhaling. Iedere dag zal in de hel op de andere lijken. Alles wat zich op aarde in een enkele dag afspeelt, zal oneindig vaak herhaald worden. Hierdoor ontstaat verveling, een onbekend verschijnsel in de wereld van de eenmaligheid. Verveling tot walgens toe is de straf voor de hellevaarder. Uiterlijk lijkt de hel op de vertrouwde wereld. Het verschil met de wereld van de eenmaligheid ligt in het verloop van de tijd. Omdat het leven in de hel zo eindeloos gerekt wordt, kan men van bijna eeuwigdurend spreken.

A.F.Th. van der Heijden, foto: Theo Jennissen

Volgens ‘de Boeken’ vindt in de hemel het bestaan in een bijna ondeelbaar moment plaats. De tijd is dus zo goed als opgeheven. Begrippen als ‘vroeger’ en ‘later’ bestaan er niet meer. Het leven is gecomprimeerd in een subliem moment, waarin alle goede dingen samengebald zijn. In de interpretatie van de priester op school is de hemel zoiets als een oneindig korte vlam die door de ziel van een gestorvene heen lekt. ‘Die vlam is een volmaakte synthese van alle voortreffelijke gevoelens en indrukken en gedachten die het voorbije leven heeft opgeleverd, en dan nog eens oplaaiend tot de allergrootste volmaaktheid.’ (p. 23). Waar in de hel een gewaarwording van eeuwigheid ontstaat door de onophoudelijke herhaling, ervaart men in de hemel de eeuwigheid samengebald in een moment.

‘Hemel, hel, aards bestaan... het zijn drie werelden die elkaar doordringen, zonder dat ze voor elkaar waarneembaar zijn.’ (p. 25) In een andere laag van de tijd leven de gestorvenen in hun eigen lichaam voort. Men belandt in de hel door grote zonden te begaan en in de hemel door zich van dergelijke zonden te onthouden. De metafysica van Benny en Gini's wereld voorziet dus in twee mogelijkheden het leven voort te zetten: de hel en de hemel. Benny en Gini, die hiervan op de hoogte zijn, plegen de moord op de blinde om in de hel te komen, een wereld waar de tijd van hun eigen wereld opgeheven is.

Voor ze dit besluit namen, hebben ze nog een vergeefse poging gewaagd zich aan de tijdsloop te onttrekken: na hun beider ontmaagding, blijven Benny en Gini immers in elkaar versmolten liggen ‘alsof zij door zich roerloos te houden ook de tijd konden dwingen stil te blijven staan.’ (p. 75). Dit is echter maar schijn: al snel hervinden ze ‘het ritme dat de tijd weer deed stromen.’ (p. 76). Als enige mogelijkheid om hun afstervende liefde en snel voortglijdende levenstijd een halt toe te roepen, zien ze dan ook de overgang via de dood naar de hel, waar de herhaling een eindeloos voortduren van hun liefde waarborgt.

Na zijn terechtstelling, en dus na zijn dood, komt Benny Wult in een andere wereld. Door zijn dood heeft Benny de tijd opgeheven en het is dus niet verwonderlijk als hij bemerkt dat er in de wereld waar hij zich nu bevindt, een andere tijd bestaat. Wanneer hij beseft dat hij in de wereld van de herhaling terecht gekomen is, constateert hij:

> Hij was door een of andere metafysisch luik een volgende wereld binnen gegaan. Een wereld uiterlijk gelijkend op de vorige, waar alles snel, in vrijwel eindeloze herhaling (dus toch weer traag) verliep. (p. 146)

Voor Benny Wult verloopt alles in de wereld van de herhaling snel, omdat zijn levenstijd door het betreden van deze wereld gerekt is. Omdat hij zich dat niet meteen realiseert en omdat het hem opvalt dat fysische verschijnselen als schaduw en de stand van de zon veranderen, trekt hij de conclusie dat de tijd snel verloopt. Als hij de tijd in de wereld van de herhaling daarnaast langzaam vindt verlopen, is dit hem ingegeven door de optiek van zijn vroegere wereld. Het leven en de verschillende stadia daarin vinden in de wereld van de eenmaligheid plaats in één dag. Vanuit dat kader gezien leven de mensen in de wereld van de herhaling langzaam. Het paradoxale zit hem dus in de perceptie.

Dit brengt ons bij Vasalis. Benny droomt dan wel niet, hij bevindt zich net als ik in het gedicht, in een van de normale wereld verschillende ‘andere wereld’. Zoals Vasalis in het gedicht zegt dat zij in haar droom langzaam leeft, zo zegt Benny Wult dat hij in deze wereld langzaam leeft. De impliciete connotatie van beide beweringen is dat zowel in de gedroomde wereld als in de wereld van de herhaling langzaam leven gewoon is. Het is in beide gevallen een metaforische uitbeelding

van de gruwelijke implicaties van de tijd, maar dan tegengesteld uitgewerkt. Dat *Het leven uit een dag* een uitbeelding in romanvorm is van het gedicht ‘Tijd’, kan men betwisten. Evenwel is het zeker dat Van der Heijden met deze roman in literaire verbeelding aanschouwelijk heeft gemaakt hoe een mens langzaam kan leven. Men kan bovendien veilig aannemen dat de verzuchting ‘Hoe kón ik dat niet eerder weten, niet beter zien in vroeger tijd?’ waarmee Vasalis' gedicht eindigt, ook geldt voor Benny Wult.

Na zijn dood is het lot van Benny Wult weinig begerenswaardig. Als Orpheus daalde hij af in de onderwereld om zijn Eurydice te verliezen. Voor zijn hybris wordt hij als een Prometheus gestraft. Steeds weer zal hij immers herinnerd worden aan de onmogelijkheid om zich met zijn geliefde te verenigen, zullen Benny en Gini elkaar terugvinden. De ziener uit het begin van het boek had dus ongelijk; die was dan ook niet echt blind.

Van der Heijden laat in *Het leven uit een dag*, gebruikmakend van traditionele metaforen, zien dat zijn hoofdpersoon in een paradoxaal web gevangen zit: de herinnering aan Gini is zijn troost en tegelijk zijn kwelling. In deze parabel heeft van der Heijden de onmacht van de mens ten opzichte van de tijd verwoord.

Een ongenode gast

De novelle *Een ongenode gast* speelt in de universiteitsstad Groningen. De twee hoofdpersonen zijn verbonden aan de universiteit. Peter Brodski is gastdocent en één van zijn collegadocenten is Eiso. Wie de twee in essentie verbindt is Linda, een assistente in de UB. Eiso is verliefd op Linda, maar Linda geeft de voorkeur aan Brodski. Brodski schenkt haar een geluksgevoel en Linda pleegt in deze staat van euforie zelfmoord. Eiso, die Linda als zijn grote liefde beschouwt, probeert haar dood te ontkennen. Eiso beëindigt zijn rouw als hij Bernardien ontmoet, een vrouw die niet gevoelig is voor Brodski's aantrekkingskracht. Kort daarna valt Brodski, na een nachtelijke klimtocht, van de Atoren te pletter. Zo bezien is *Een ongenode gast* een simpel liefdesverhaal. Men kan zich dan ook de vraag stellen wat dit verhaal met ‘tijd’ te maken heeft.

In *Een ongenode gast* wordt voortdurend gesproken over de tijd en de tijdservaring. Vrijwel alle personages in de novelle houden zich met de tijd bezig, maar vooral Brodski ontvouwt veel theorieën over dit probleem.

Nietzsches eeuwige terugkeer, een negentiende-eeuwse opleving van de cyclische tijdsopvatting, komt ter sprake. Ook onderwerpen als de snelheid van de tijd, de relatie van tijd en ruimte, en de eeuwigheid komen aan de orde in *Een ongenode gast.* De tijd lijkt hier, gezien de veelheid van verschijningsvormen, aspecten, en visies op dit fenomeen die in de novelle aangeduid worden, wel de personificatie van de filosofie. Met een knipoog naar Wittgenstein schrijft Krol dan ook: 'Waarover men alles zeggen kan, daarover wordt ook alles gezegd.' (p. 63)

Ook de discussie over het gedicht 'Tijd' van Vasalis komt in de novelle aan bod:

> Hij herinnerde zich die beroemde dichtregels: 'Ik droomde, dat ik langzaam leefde... langzamer dan de oudste steen'... Bomen die zich langzaam uit de aarde wrongen; een zee die zwol en weer haastig slonk, als een grote keel die dronk; dag en nacht van korte duur, hun vlammen en doven een flakkerend vuur... Natuurkundig gesproken: als je langzaam leefde, draaiden de wijzers van de klok als waanzinnig in het rond. Maar als de klok bijna stil stond, leefde je dan... snel? Als je je verveelde bij voorbeeld? Allerminst. Dus de dichtregel was fout, natuurkundig gesproken. Maar dichterlijk gesproken was het een volmaakte, want onvergetelijke regel. Interessant om te zien hoe poëzie en

> natuurkunde hier even heel wijd uit elkaar gingen. (p. 17/18)

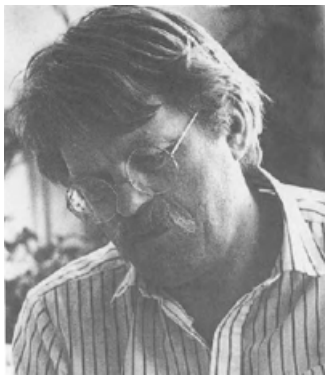
Gerrit Krol had zich al eerder in deze discussie gestort. Nadat Frida Balk-Smit Duyzentkunst had laten zien dat Vasalis' regel juist is, en hiermee de door Kousbroek ontketende discussie beslecht had, schreef Gerrit Krol een polemisch stukje in NRC Handelsblad waarin hij het tegendeel beweert. Door dit stukje werd de pennestrijd weer hervat. In bovenstaand citaat komt Krol terug op de discussie. Hij gebruikt het onderscheid tussen fysische tijd en psychische tijd om aan te tonen dat de dichtregel onjuist is. De droomtoestand van de ik-persoon in het gedicht - toch een ervaring van de eerste orde - laat hij buiten beschouwing.

Interessanter dan deze standpuntbepaling in de discussie, is de vraag of Krol dit standpunt ook op verhaalniveau verwerkt. Eén van de hypothesen die over Brodski na diens dood worden geformuleerd, luidt dat hij in de toekomst, bijvoorbeeld in het jaar 2014, als gastdocent in Groningen zal worden uitgenodigd, maar dat hij te vroeg is gearriveerd. Brodski zou dan als volgt waarnemen:

> ‘Wie terugkijkt op het verleden ziet dat verleden altijd korter en sneller verlopen dan het heden waarin hij leeft. Brodski zag onze wereld als een verleden tijd. Onze klokken liepen sneller dan de zijne. Voor hem waren wij een soort versnelde komische film.’ (p. 86)

Brodski is dus iemand die langzaam leeft. Dit houdt in dat hij het leven snel aan zich voorbij ziet trekken. Als personage is Brodski een interpretatie van het gedicht ‘Tijd’.

In zijn bespreking van de novelle in Trouw van 8-9-1988 stelt T. van Deel met recht dat vooral de tegenstelling tussen tijd en eeuwigheid de kern van het verhaal raakt. Aan de beide hoofdfiguren in de novelle Eiso en Brodski wordt gedemonstreerd hoe de eeuwigheid op verschillende manieren bereikt kan worden. Eiso, treurend om de verloren liefde die slechts één dag heeft mogen bestaan, ontkent haar dood. In zijn verbeelding hervatten Linda en hij hun liefde. Dan onttrekken ze zich al zwevend door het heelal, aan de aardse wetten van tijd en ruimte. ‘De tijd staat stil’, zei hij, ‘tenminste m'n horloge staat stil.’ (p. 36).



Gerrit Krol, foto: Chris van Houts

Eiso en Linda bereiken in Eiso's verbeelding de eeuwigheid, waar de tijd niet meer gemeten kan worden omdat hij opgeheven is.

De rokkenjager Brodski oefent een merkwaardige aantrekkingskracht op vrouwen uit. Hij bezorgt ze een extreem geluksgevoel, dat door Linda ervaren wordt als een

gevoel van eeuwigheid. De langzaam levende Brodski, die er zelfs het Nieuwe Testament op naslaat, is hevig geïnteresseerd in de eeuwigheid. Uit zijn positie als langzaamlever, die het aardse redderen als zeer momentaan ervaart, is deze hang naar eeuwigheid te verklaren. Aan Brodski hangt blijkbaar al een geur van eeuwigheid. De vrouwen met wie hij een kortstondige relatie gehad heeft, zijn niet bij machte, na dit eeuwigheidsgevoel ervaren te hebben, terug te keren naar de alledaagse werkelijkheid: Linda stapt voor een aankomende trein, Freddy belandt in een inrichting. Brodski lijdt niet onder deze door hem aangerichte ellende. Zijn egocentrisme komt duidelijk naar voren in de volgende passage:

> Peter Brodski stond in de Moskovische tuin van zijn ouders en trok de paarse kelken van de campanula los om er de honing uit te drinken, want dat was toch het heerlijkste wat je met een bloem kon doen? (p. 60)

Deze instelling past goed bij zijn narcisme en kosmische zelfvergroting. Wanneer Brodski op een nacht de Atoren beklimt, lijkt het of

hij door zijn geestkracht niet alleen de zwaartekracht overwint maar ook de kosmos bestiert. Brodski is dus godgelijk geworden. Op de toren wacht hem echter een verrassing: hij denkt zijn moeder te zien die hem wenkt, herbeleeft een moment uit zijn jeugd, springt naar haar toe en valt te pletter. Zijn moeder was de dood:

> ‘Ze spreidde wijd haar armen en riep, met verticale spuugdraden in haar mond: 'o, wat zàlig is het om alleen te zijn!’ (p. 84)

Brodski die zich de avond tevoren nog afgevraagd had hoe in het Koninkrijk der Hemelen de tijd plaats had gemaakt voor de eeuwigheid, is de eeuwigheid ingesprongen. Bij een college dat hij kort daarvoor gaf, had hij nog gesteld dat men springt om de afgrond te overwinnen, ‘om deze en gene zijde met elkaar te verbinden’. Die verbinding tussen tijd en eeuwigheid brengt Brodski door zijn dood tot stand.

Eiso hief in zijn verbeelding de tijd op en werd aldus de eeuwigheid gewaar. Brodski hief door te sterven de tijd op en bereikte daarmee de eeuwigheid. Eiso begint met zijn vrouw Bernardien een nieuw leven: in het verhaal staat zelfs al een mededeling over hun toekomstige kinderen. En Brodski? Brodski is dood. Brodski wilde het onmogelijke en werd daarin tegengewerkt door zijn sterfelijkheid. Brodski als moderne Icarus. Dit sluit aan op de interpretatie van T. van Deel die schrijft dat *Een ongenode gast* wil uitbeelden dat mensen niet geschikt zijn om het grootst denkbare overzicht te hebben, omdat dat op een regelrecht doodsverlangen neerkomt.

Brodski en Eiso zijn nog in een ander opzicht elkaars tegengestelden. Aan het begin van het verhaal spreekt Eiso over Nietzsches eeuwige terugkeer. Brodski spreekt Eiso aan als zou Eiso een cyclische tijdsopvatting hebben: ‘als jij zegt dat de tijd cyclisch is (...)’ (p. 70). Brodski daarentegen gaat uit van een lineair tijdsbesef, een opvatting die duidelijk tot uiting komt als hij over de mens het volgende beweert: ‘Hij heeft maar één leven, dat hij niet aan zijn vorige levens kan toetsen en ook niet met zijn volgende levens kan herstellen.’ (p. 41), en ‘We maken alles voor het eerst en onvoorbereid mee.’ (p. 42). Aan deze eenmaligheid van het leven ontleent Brodski ook zijn onverschilligheid voor het bestaan.

Brodski slaagt in zijn poging om de eeuwigheid te bereiken. Hij deelt in de dood uiteindelijk het lot van alle andere stervelingen. De onsterfelijkheid is voor Brodski dus niet weggelegd. Eiso kiest voor het leven en het huwelijksgeluk. De moraal lijkt duidelijk. Minder duidelijk is het aan welke tijdsopvatting de auteur de voorkeur geeft: de cyclische of de lineaire? De zelfmoord aan het begin en aan het eind van het verhaal wijst enigszins op een cyclische herhaling. De slotscène is wat dat betreft uitgesprokener:

> ‘En toch,’ zei hij, ‘het lijkt soms net of ze er nog is.’
> ‘In jouw gedachten.’
> ‘Nee, juist buiten mij. Vanmorgen, toen ik op het balkon zat te lezen, voelde ik opeens heel sterk dat ze naar mij keek.’
> ‘Werkelijk?’
> ‘Ja.’
> ‘Dat was ik, schat. Ik had net afgewassen en stond even vol genegenheid naar je te kijken.’ (p. 90)

Bernardien, de nieuwe geliefde van Eiso, blijkt een reïncarnatie van zijn gestorven aanbedene Linda. Als dat niet cyclisch is! Bernardiens afkeer van Brodski is hierdoor verklaarbaar. Haar aantrekkingskracht op Brodski wordt dan ook duidelijk: deze Rus met zijn zucht naar eeuwigheid moet wel aangetrokken worden door iemand die in een 'eeuwige terugkeer' de tijd en de dood overwonnen heeft. Deze visie lijkt bevestigd te worden door wat Gerrit Krol onlangs in een vraaggesprek in NRC Handelsblad over *Een ongenode gast* zei: 'Het mooiste van deze novelle is dat een argeloze lezer het verhaal in één adem uitleest, dat zich vervolgens een geheim aandient en dat hij daarna begint na te denken: hoe zit het nu eigenlijk?'

Gerrit Krol had ook van 'geheimen' kunnen spreken. Het veelvoud van tijdsraadsels dat de novelle herbergt, laat zich niet makkelijk ontrafelen.

De elementen

De elementen speelt zich af tijdens een zomer aan het eind van de twintigste eeuw. Hoofdpersoon van de novelle is Dick Bender. Deze succesvolle reclameman brengt met zijn gezin een vakantie door op Kreta. Zijn vrouw Regina, met wie hij een slecht huwelijk heeft, is zeven jaar jonger dan hij. Hun kinderen Dick

jr. en Ida zijn respectievelijk negen en elf jaar oud.

Elke ochtend gaan ze naar Ajíos Nikólaos om inkopen te doen. Ze liggen op het strand en eten thuis of in een nabijgelegen hotel. Ter ere van de veertigste verjaardag van Dick genieten ze de maaltijd in een afgelegen taveerne. Bij een bezoek aan Knossos betreden vader en zoon Bender het labyrinth. Met zijn dochter bezoekt Dick Bender later de Zeusgrot in de berg Dikti.

Op de voorlaatste dag van de vakantie wordt het gezin Bender uitgenodigd aan boord te komen van een luxueus jacht, dat tijdelijk in de haven van Ajíos Nikólaos afgemeerd ligt. Op dit jacht, dat eigendom is van Dicks rijke opdrachtgever Job, bevinden zich de rijken der aarde. Wanneer Dick zich bij een groepje van deze rijken aansluit, wordt hij door hen op de proef gesteld.

Op de laatste dag van de vakantie gaan Regina en de kinderen voor een picknick de bergen in. Dick gaat zich wijden aan zijn hobby, diepzeeduiken. Bij zijn duiktocht ontdekt hij op de zeebodem een antiek beeld van een hermafrodiet. Met dit beeld in zijn armen zwemt hij naar boven. Als hij een vliegtuig ziet dat laag aan komt vliegen, duikt hij opnieuw onder. Dick Bender verliest het beeld als hij door het vliegtuig met een grote hoeveelheid water opgeschept wordt. Het water en de kikvorsman worden vervolgens uitgestort op de plaats waar een bosbrand woedt.

Als men *De elementen* in één zin samenvat, dan staat er: *een man sterft op Kreta.* Indien men nog meer abstraheert, komt er te staan *een mens sterft* of *sterven.* Op de vraag waarom hij leeft, antwoordt Dick Bender: ‘Om te sterven’ en ‘Net als iedereen’. (p. 67). Dick Bender, zo weten we na lezing van het verhaal, sterft inderdaad. Hij sterft, zoals iedereen ooit zal sterven, alleen de manier waarop hij sterft, is uniek.

De wijze waarop Dick Bender sterft, opgeschept door een vliegtuig en gelost boven de vlammen, maakt van *De elementen* een broodje-aap verhaal. Green enkele badgast of kikvorsman loopt een dergelijk risico, alleen al omdat de inname van water door deze vliegtuigen via een systeem van gaatjes gelijkmatig verloopt. Bij zo'n plotselinge toevoer van water als in *De elementen* geschetst wordt, zou het vliegtuig meteen zinken. Een dergelijk aspect maakt meteen duidelijk dat het in *De elementen* niet om realisme gaat. Bij dit verhaal ligt het accent veel meer op het terrein van de filosofie.

Ook de fantasmagorische episode aan boord van de *Anything Goes* wijst in deze richting. Natuurlijk kan het toeval zijn dat het personage Dimitri Mendelejev een

naamgenoot is van de in 1907 gestorven chemicus Dimitri Mendelejev, de ontwerper van het periodiek systeem der elementen. Maar ik geloof daar niet in.

Dick Bender herleidt de vraag waarom hij leeft tot drie vragen: *waardoor? voor wat? waartoe?* Hij antwoordt op de vraag *waartoe* hij leeft. Het antwoord op de vraag waartoe Dick Bender *sterft* is minder makkelijk te geven. Duidelijk is wel dat het alles te maken heeft met de plaats waar hij sterft.

In de moderne fysica wordt de ruimte in functionele relatie met de tijd gebracht. Het antwoord op de vraag waarom het verhaal zich op Kreta afspeelt, leert ons dus wat over de tijd. Vorst Mendelejev noemt Kreta de grens tussen Europa en het dodenrijk Egypte. Nu is Kreta natuurlijk een bijzonder geschikte plaats om de antieke geschiedenis en mythologie in de verbeelding op te roepen. Het is ook een plaats die te maken heeft met de dood: de (omstreden) visie van de geoloog Wunderlich luidt dat het labyrinth van Knossos nooit door levende mensen bewoond is geweest. Het was een plaats waar de doden begraven werden.

Zo'n rijke historie en mythologie moet in het tijdsbesef van iemand die zich op Kreta bevindt, wel doorklinken. Bij zijn verjaardags-

diner is Dick Bender, geroerd door een uitzicht over zee van bovennatuurlijke schoonheid, in een verheven stemming:

> Het was een lang vergeten gevoel van de oneindige en ondoorgrondelijke mogelijkheden, die in de wereld verborgen lagen als goudaderen. Als kind heb je daarin geleefd, zoals je eigen kinderen er nu in leven: in een wereld, waarin een tweede eeuwige wereld verborgen zit, - maar niet als twee werelden, als één vanzelfsprekende wereld, tegelijk tijdelijk en eeuwig, die zich pas splitst als de eeuwige vervaagt en in de vergetelheid verdwijnt. Maar vernietigd is zij dan niet, soms toont zij zich weer even, zoals nu in dit panorama, of in een kunstwerk, of in de liefde voor iemand. (p. 30)

De eeuwige wereld is de wereld van de mythe. De allusies op de Daedalus en Icarusmythe zijn in het kunstwerk *De elementen* dan ook op hun plaats. Wanneer Dick jr. aan zijn vader vraagt of het verhaal van Daedalus echt waar is, antwoordt deze: *'Misschien moet je het zo zien, dat het nog steeds gebeurt.'* (p. 39). De mythen keren hetzij in grote lijnen, hetzij in detail steeds terug. Het gaat er alleen om ze goed te verstaan.

Zoals de mythe een sprookjesachtige transformatie kan zijn van de geschiedenis, zo kan de vroegste kindertijd op dezelfde manier terugkeren in dromen. Droom en mythe zijn beide verbeelding van de werkelijkheid. In *De elementen* wordt terloops de kwestie aangeroerd of de kwaliteit van het mensdom voortdurend minder is geworden met de aftocht van de goden. Dick Bender ontmoet op de *Anything Goes* de nieuwe goden. Deze 'eigenaars van de aarde' zoals Dick ze noemt, worden, zo suggereert de alchemist Mendelejev, beheerst door het geld. Waar de oude goden de materie beheersen, beheerst de materie de nieuwe goden. Ook de kwaliteit van het godendom is dus minder geworden.

Zowel vader als zoon Bender begrijpen niet dat een geschiedenis zoals die van Daedalus nog steeds plaatsvindt. Ze trekken dan ook geen lering uit de mythe. Blijft de droom als nieuwe mythe over. 'Nu wordt het ernst, want alles kan men verzinnen, alleen dromen niet' (p. 97) en 'De dromer had gelijk: het stormt werkelijk.' (p. 99), staat er in *De elementen.* De droom wordt hier dus niet als een bewuste verbeelding van de werkelijkheid gezien, veeleer als een onbewuste werkelijkheid.

Elders in de novelle wordt 'de werkelijke werkelijkheid' 'dat kleine universum van jullie vieren' genoemd. (p. 41) Hierbij wordt op de gezinssituatie van de Benders gedoeld, een situatie die verre van ideaal is. Het huwelijk van Dick en Regina hangt nauw samen met het motto van de novelle. Dit motto is van Empedocles. Empedocles onderscheidde de vier elementen aarde, water, vuur en lucht en daarnaast de twee krachten Liefde en Twist. Deze krachten veroorzaken de verbinding en de scheiding der elementen. Wanneer de liefde overheerst, zijn de elementen verenigd. Empedocles spreekt over een wereldcyclus van vier perioden, waarin liefde en twist beurtelings overheersen. De elementen zijn gescheiden wanneer de twist overheerst. Al in het begin van de novelle staat de zin 'De wereld ligt nu eenmaal in tweeën uit elkaar.'(p. 9) Dat zet de toon van het verhaal. In zijn persoonlijke leven bereikt Dick Bender harmonie en ook op het kosmische vlak bewerkstelligt hij harmonie.

De tekenen wezen er bij aanvang van het verhaal niet op dat Dick Bender de eeuwigheid in deze vorm deelachtig zou worden. Een slecht huwelijk, gedachten aan

echtscheiding, de kinderen als enig bewijs van hun liefde, harmonieus valt dit niet te noemen. Dick Bender kreeg een ‘vluchtig’ beroep toebedeeld, hij is zijn ambitie voorbij, is pessimistisch over de toekomst en verlangt niet terug naar zijn bestaan in Amsterdam. ‘Of zou het allemaal minder somber zijn als je huwelijk beter was?’ (p. 109). Zo bezien maakt hij weinig kans de eeuwigheid te bereiken.

Mendelejev noemt niet de dood, maar het sterven de zin van het leven. ‘In mijn begin is mijn einde, zegt Eliot, het einde is mijn begin, zegt Hegel,(...).’ (p. 67), vermeldt hij daar ook nog bij. Wat heeft dit te betekenen voor Dick Bender? Dick Bender wordt op Kreta veertig jaar oud: ‘de leeftijd waarop, naar men zegt, het leven begint.’ (p. 14) Aan het eind van het verhaal stelt de schrijver dat Dick Bender zal sterven en dat met zijn dood de wereld zal verdwijnen. ‘Reeds met uw geboorte hebt u de wereld met uw dood geschapen’ en ‘De aard van de wereld is, dat zijn niet bestaat’, voegt de schrijver omineus toe. De wijze waarop Dick Bender sterft, zorgt ervoor dat de elementen één worden:

> Het vuur, de lucht, het water, de aarde, alles valt nu samen in dit moment, dat niet meer tot de tijd behoort maar tot de eeuwigheid... (p. 150)

Op het kosmische vlak is er dus harmonie geschapen. Maar levert dit Dick Bender persoonlijk nog iets op?

Het tijdsbesef van Dick Bender verandert in het verhaal. Op Kreta lijken de dagen weken en de weken dagen; hij heeft 'het gevoel of het nooit anders is geweest en dat het ook altijd zo zal blijven.' (p. 16)

Zicht op de actualiteit heeft hij niet meer: de krant van de vorige dag die hij per ongeluk koopt is meer verouderd dan de geschiedenis van Knossos. Als Dick Jacqueline Onassis ontmoet, denkt hij aan de moord op haar vroegere echtgenoot Kennedy. 'Waar is het verleden? Bestaat het verleden eigenlijk wel in hogere mate dan de toekomst?' (p. 63) Dit citaat doet denken aan wat Augustinus over tijd schrijft. Er bestaan drie in de ziel voorkomende tijden, volgens Augustinus. Dit zijn verleden, heden en toekomst. Zowel het verleden als de toekomst bestaan niet werkelijk. Het verleden ligt in de realiteit van het geheugen, de toekomst in de realiteit van de verwachting en het vooruitdenken. Het heden ligt in de realiteit van de directe beleving. De herinnering en de toekomstverwachting liggen dus in het heden.

Arnold Heumakers wees er in zijn bespreking van *De elementen* in de Volkskrant van 14 oktober 1988 op dat de novelle het karakter heeft van een regressie. Als Dick Bender zich in de zee stort, vanouds een symbool voor de moeder, herinnert hij zich belangrijke momenten uitzijn bestaan. Hij herinnert zich het hoogtepunt van zijn liefde voor Regina. 'Was je ooit gelukkiger dan die avond?' (p. 113). Hij denkt terug aan de geboorte van zijn dochter. Ook herinnert hij zich het schijnsel van de fluorescerende wijzerplaat van een polshorloge, door zijn vader aan hem geschonken voor zijn tiende verjaardag. Door dit schijnsel ervoer hij voor het eerst dat hij bestond. In de watercabine van het vliegtuig heeft hij het gevoel dat hij niet meer op deze wereld is, maar in een andere wereld verkeert. Hij heeft de indruk dat zijn hele voorafgaande leven niet heeft plaatsgevonden, 'alsof het een film is die je hebt gezien, een boek dat je hebt gelezen en dichtgeslagen.' (p. 135) De situatie waarin Dick Bender zich nu, in de lucht, bevindt, ervaart hij als de werkelijkheid. Zijn vroegere leven was verbeelding. 'Het was maar een verhaal, meeslepend verteld, zodat je jezelf vergeten was.' (p. 135) Als een droom komt de herinnering aan een oedipale wens uit zijn kindertijd terug. Ook denkt hij terug aan de keer dat Regina en hij een overstroming overleefden en aan de dood van zijn vader.

Dick Bender neemt zich zelf waar als hij in het vuur valt. Niet alleen zichzelf neemt hij waar, hij neemt alles waar. De tijd staat in zijn beleving stil en hij krijgt het kosmisch besef dat hij bestaat en dat de wereld bestaat. 'Je bent niet meer waar je bent, je bent nu in al het andere, en vanuit al dat andere kijk je naar jezelf.' (p. 149) De elementen vallen bij zijn dood samen in een moment, dat niet meer tot de tijd behoort maar tot de eeuwigheid.

Wat wil dat zeggen, *eeuwigheid*? Plato zag de eeuwigheid als tijdloosheid; Aristoteles zag de eeuwigheid als altijddurendheid. In het algemeen wordt eeuwigheid als de tegenhanger van tijd gezien, en omdat men tijd in relatie ziet met een beweging, een verandering, wordt de eeuwigheid gekenmerkt door stilstand.

Harry Mulisch, foto: Rico D'Rozario

In dit kader bezien, wordt de bespiegeling in *De elementen* over de eeuwige wereld begrijpelijker: ‘soms toont zij zich weer even, zoals in dit panorama, of in een kunstwerk, of in de liefde voor iemand.’ Dick Bender is onder de indruk van het uitzicht over de zee, omdat ‘de zee, nooit stil, van deze hoogte en afstand roerloos en geluidloos was geworden, - een zwijgend, onbeweeglijk ding, dat verzonken leek in hetzelfde diepe verleden, waarin het

hele eiland is gedrenkt.' (p. 29) Juist op Kreta, een eiland uit de klassieke oudheid, dat hier fungeert als metafoor van alle mythologische referenties, is die eeuwigheid, die stilstand voelbaar.

Ook in Dicks liefde voor Regina toont de eeuwigheid zich. Na het diner in het visrestaurant, begeven Dick en Regina zich naar zijn huurkamer. Met de schakelaar van de pick-up op *repeat* wijden ze zich aan de liefde. Het voortdurend herhalen van de muziek, heft de lineaire tijd in Dicks kamer op: 'een hypnotisch-eeuwige herhaling, die de tijd vernietigde in je kamer' (p. 114). Ook de dood is in staat de tijd op te heffen. Het is dan ook niet voor niets dat Dick Regina 'als een moordenaar over de vloer sjouwt' (p. 114), dat de single nu juist de dood bezingt - een dood die door de herhaling oneindig duurt - en dat Dick bij het ontwaken 's ochtends geschrokken 'alsof je het gas aan had laten staan.' (p. 115), de schakelaar op *stop* zet.

Met zijn dood overwint Dick Bender de tijd, omdat de dood de tijd opheft. Ook de wereld verdwijnt met zijn dood. 'Iedereen vindt het een ondraaglijke gedachte, dat hij begrensd is in de tijd, - maar als je nu ruimtelijk onbegrensd was, zou dat niet, (...), even desolaat zijn als de onsterfelijkheid?' (p. 68), vraagt vorst Mendelejev. Dick Bender heft door zijn dood tijd en ruimte op en bereikt de eeuwigheid. Nu is de eeuwigheid een situatie die geen begin en geen einde heeft. De spreuk *in mijn begin is mijn einde* laat zich parafraseren als *mijn geboorte is mijn dood*: een voorbeeld van een cyclische tijdsopvatting in extremis. Dick Bender, over wiens leeftijd wordt gezegd dat daar het leven begint, gaat terug naar zijn begin. Een Freudiaanse lezing van Dicks duiktocht zou een terugkeer naar de moederschoot zijn. Als hij door de storm en het kolkende water heen is, bevindt Dick zich weer in de wereld van de mogelijkheden. Het is niet toevallig dat hij daar een hermafrodiet vindt: beide mogelijkheden liggen nog open. Op aarde is Dicks éénwording met Regina, geholpen door een vleermuis als symbool voor het ambivalente, niet geslaagd. 'Man en vrouw behoren één vlees te zijn' (p. 126): die harmonie is in dit stadium wel mogelijk. Dicks opname door het vliegtuig met een massa (vrucht)water en zijn gelost worden zijn in deze optiek te zien als geboorte. Ook de mededeling in meta-taal *Mama!* waarmee het deel 'Vuur' opent wijst op een bevalling. In het werk van Mulisch is de Oedipus-mythe een mythe die te maken heeft met de tijd. De mens probeert de dood te overwinnen door de lineaire tijd te overwinnen. Frans de Rover schrijft hierover:

> Die overwinning lijkt ook denkbaar door terug te gaan naar het begin, naar de moeder, en de plaats van de vader in te nemen (...). Zo is de mens in staat zichzelf 'over te doen': verleden-heden-toekomst schuiven tot één (mythisch) moment ineen. (*De weg van het lachen*, 1987, p.227)

In dit verband moet Dick Benders verborgen Oedipus-complex gezien worden.

De mens kan de dood ook overwinnen door godgelijk te worden. Dit is vermoedelijk wat Mendelejev bedoelt als hij het over zijn *prometheïsche ziel* heeft. Onsterfelijkheid jaagt de schrijver van *De elementen* ook na, als hij zich door middel van goddelijk spel manifesteert. 'Erasmus! Die heeft nu werkelijk helemaal niets te maken met het experiment, dat wij beiden hier met ons drieën ondernemen.' (p. 17), stelt de schrijver. Met humanisme heeft de novelle inderdaad minder gemeen dan met een Attische tragedie. Het tragische conflict van de held lijkt mij inmiddels duidelijk genoeg, de rol van de god in deze tragedie verdient daarentegen aandacht.

Het verhaal van *De elementen* wordt gepresenteerd in de vorm van een voorstel aan de lezer. De aanspreekvorm in de tweede persoon enkelvoud *je* betreft zowel de lezer als Dick Bender. De lezer wordt dus uitgenodigd om in de huid van dit buigzame personage te kruipen. Wie uiteindelijk deze collectieve verbeelding beheerst is duidelijk: ‘Uiteindelijk heeft de wereld voor iedereen een verrassing in petto, waar hij ook in zijn stoutste fantasieën niet op verdacht was.’ (p. 12).

Drie grootheden doen dus aan dit experiment mee: schrijver, lezer en personage. Af en toe openbaart de alwetende schrijver zijn goddelijke positie, bijvoorbeeld wanneer hij vermeldt dat hij met *souverein* gemak schrijft. Vier delen in de novelle corresponderen met de namen van de vier elementen. Aan het begin van ieder deel wijst de schrijver op het imaginair karakter van het verhaal: ‘Waar heb je je in hemelsnaam mee ingelaten? Rustig zit je in je stoel te lezen...’ (p. 133).

In de quintessens licht de schrijver het experiment toe. Hij vertelt dat hij het personage de ‘oneindigheid in een eindige vorm’

schenkt. (p. 153) Dit moet gelezen worden als: de eeuwigheid, de onsterfelijkheid in een kunstwerk.

De slotzin ‘Sla dan dit kleine boek dicht, Phoenix: verrijs uit je as!’ (p. 154) moet waarschijnlijk gelezen worden als: nu het personage in dit kunstwerk de eeuwigheid bereikt heeft, kan de lezer/Dick Bender als een vogel Phoenix verrijzen in de werkelijkheid. *De elementen* is immers een werk van de verbeelding: ‘het was maar een verhaal, meeslepend verteld, zodat je jezelf vergeten was.’ (p. 135), en ‘het is of je hele voorafgaande leven niet heeft plaatsgevonden, alsof het een film is die je hebt gezien, een boek dat je hebt gelezen en dichtgeslagen, (...)’. (p. 134/135) De door de aanspreekvorm gedicteerde identificatie van de lezer met Dick Bender is opgeheven, het boek is uit, de lezer keert terug naar de werkelijkheid. Niet alleen de lezer, ook Dick Bender verrijst in de werkelijkheid. Het personage dat na het lezen in de verbeelding van de lezer verrijst - indien men de lezer als moeder ziet, baart zij zelfs het personage -, wordt daarmee een deel van de werkelijkheid. Het personage is dan immers meer geworden dan de verbeelding die het kunstwerk is.

Conclusie

Het is opmerkelijk dat in zo'n kort tijdsbestek in de Nederlandse literatuur drie parabel-achtige werken van verschillende auteurs verschenen zijn die over tijd handelen. Minder opmerkelijk is het dat de invulling van dit thema onderling sterk verschilt.

Bij Krol en Mulisch zijn veel elementen van het cyclische tijdsbegrip te herkennen. Van der Heijden schept zelfs naast een ‘lineaire’ wereld een ‘cyclische’ hel.

A.F.Th. van der Heijden werkt het meest met de ‘verloren tijd’. In zijn reeks *De tandeloze tijd* introduceerde deze auteur de notie *leven in de breedte.* Alle gebeurtenissen vinden dan in de *breedte*, dus tegelijkertijd plaats. Hierdoor kan men zich in de verbeelding aan de tijd onttrekken. Ook in *Het leven uit een dag* legt Van der Heijden de nadruk op de intensiteit van het ervaren van de tijd. Uiteindelijk kiest Benny Wult voor leven in de breedte.

Gerrit Krol ziet de tijd het minst als een strikt literair gegeven. In *Een ongenode gast* gebruikt hij de literaire verbeelding om filosofische denkbeelden rond het begrip tijd aan de orde te stellen.

Harry Mulisch is zich het meest bewust van de relatie tussen tijd en kunstenaarschap. Tijd is in *De elementen* vooral belangrijk in verband met onsterfelijkheid.

In de toekomst zal blijken of het onderwerp tijd in de Nederlandse literatuur zich in een blijvende populariteit mag verheugen. Vooralsnog is het in ieder geval duidelijk dat de tijd vruchtbare relaties met schrijvers aangaat.

Peter van den Hoven
De ordening van een ruitjesschrift
Over 'Zwart op wit' van Akky van der Veer

> Ik denk toch, dat het niet door mijn hormoonhuishouding komt, dat het daarboven bij mij zo'n warboel is. Alles ligt daar door elkaar. Waar het dan wel door komt? Weet ik het. Er gebeurt veel te veel tegelijk. Ik heb het gevoel, dat het leven met mij op hol gaat en dat ik het niet kan bijhouden en er einden achteraan sukkel. (...) Ik moet ervoor zorgen dat ik de hele zaak zo gauw mogelijk op een rijtje krijg. Anders kom ik in de chaos om.

Deze openhartige, introspectieve verzuchting slaakt Femke tegen het eind van een elf dagen durend dagboek, als de spanningen in het dagelijks leven als een koortsthermometer hoog oplopen en het haar allemaal teveel dreigt te worden. Wil ze niet overspoeld worden door de ene na de andere golf ingrijpende gebeurtenissen, dan zal ze actie moeten ondernemen.

's Avonds, maar vaak ook 's nachts, als ze wat tot rust is gekomen van weer een enerverende dag, grijpt ze onder het bed waar ze haar dagboek bewaart tegen inbreuken op haar privacy - van Omastien en Sanne bijvoorbeeld, die nog wel eens onaangekondigd haar kamer willen binnen lopen - en heeft ze behoefte aan hulp om alles op een rijtje te zetten. Die hulp vindt ze in het schrijven, het moeizame, maar tegelijk ook plezierige achter elkaar zetten van woorden, in het proberen gevoelens en gedachten te betrappen en op die manier een verhelderende en controleerbare neerslag te maken van de complexe realiteit om haar heen. Die schriftelijke reflectie heeft ze nodig om de chaos de baas te blijven en dat is hard nodig want opeens belagen verleden en toekomst haar op zo'n shockerende wijze, dat ze alle moeite moet doen zichzelf overeind te houden. Wat in korte tijd op haar af is gekomen dwingt tot nadenken, tot het maken van keuzes, tot een indentificerend zelfonderzoek. En voorlopig zijn er meer vragen dan antwoorden.

Wie ben ik eigenlijk? Waar ligt mijn oorsprong en waar eindig ik? Waarom is het belangrijk te weten op wie ik lijk? Welke mensen zijn belangrijk voor mij en waarom? Waarom wil iemand dood? Waarom komt er een opa uit de lucht vallen? Welke beslissingen moet ik nemen en hoe doe je dat?

Femke is de hoofdpersoon uit *Zwart op wit* een jeugdroman van de in 1943 geboren schrijfster Akky van der Veer, oorspronkelijk in 1985 in de Friese taal gepubliceerd, en een jaar later bekroond met de driejaarlijkse Simke Kloosterman-prijs voor jeugdliteratuur.[1.] Het boek kreeg in 1987 een eervolle vermelding bij de toekenning

1. Van Akky van der Veer verschenen de volgende boeken:
   - 1973 *Read hier en reinwetter*, roman voor volwassenen, Uitgave KFFB-boekenclub.
   - 1980 *Moai waar op 'e Lemmer*, jeugdboek, Friese Pers BV, Drachten.
   - 1985 *Swart-op-wyt*, jeugdboek, Friese Pers BV, Drachten.
   - 1987 *Heechterp*, jeugdboek (samen met anderen), Friese Pers BV, Drachten.
   - 1987 *Disse en Jinge en Frou Hilarides*, jeugdboek (samen met B. Wytsma), Fries Kinderboek-geschenk nr. 1, Stichting Het Freise Boek, Grouw.
   - 1988 *Frou Hilarides en it museum foar moderne keunsten*, jeugdboek (samen met B. Wytsma), Fries Kinderboek-geschenk nr. 2, Stichting Het Friese Boek, Grouw.

van de *Premio Europea di Padua*, een Europese jeugdliteratuurprijs. Nu de roman, in 1988, door Jant Laverman in het Nederlands is vertaald, is het ik-relaas van Femke in bredere kring beschikbaar en dat is verheugend, want *Zwart op wit* behoort wat mij betreft tot een van de beste jeugdromans van de laatste jaren. Het is een zeer sterk en beheerst geschreven boek dat niet alleen de literaire kwaliteiten van de auteur toont, maar ook laat zien welke evolutie het jongerenboek de laatste pakweg tien jaar heeft doorgemaakt.

Seismografisch

> Ik ben zestien jaar en ik heb mezelf zo vaak in de spiegel bekeken, dat ik met mijn ogen dicht kan vertellen hoe ik eruit zie: zo gewoon als het maar kan. Ik heb haarkleurig haar, een neusvormige neus, bijpassende ogen en een mond, die op een mond lijkt.

Aldus Femke op de eerste pagina van haar op 14 augustus begonnen dagboek. En hoewel ze vaak voor de spiegel staat om, met eenzelfde ironisch-relativerende blik, de steeds terugkerende en voor veel ongemak zorgende pukkel te behandelen, is het niet haar uiterlijk dat haar plotseling, twee weken na haar verjaardag, zo door elkaar schokt dat ze er over móet schrijven. Nee, de aanleiding voor het beginnen van een dagboek komt van buitenaf; een dubbele schok in tweeërlei vorm die haar identiteit seismografisch ondermijnt en een ongehoorde uitslag laat zien op haar individuele schaal van Richter.

. 1988 *Zwart op wit*, jeugdboek, vertaling door Jant Laverman van *Swart-op-wyt*, Uitgeverij Leopold.

Verder schreef Akky van der Veer korte verhalen (waarvan er twee met de Rely Jorritsniaprijs werden bekroond), teksten voor toneel (o.a. *Tryater*), cabaret- en kinderliedjes.

In een paar pagina's beschrijft ze, in stukken en brokken, wat er aan de hand is. Femke woont bij haar grootmoeder Omastien en heeft een moeilijke verhouding met Ida, haar moeder. Tussen hen bestaat een gereserveerdheid die grotendeels is terug te voeren op het feit dat Femke haar vader nooit heeft gekend. Hij pleegde, voor Femkes geboorte, zelfmoord. Ida, toen een jaar ouder dan Femke nu is en ongetrouwd, liet de opvoeding van haar dochtertje over aan haar moeder en vertrok naar een van de Waddeneilanden. Ze is daar inmiddels getrouwd met Menno, drijft samen met hem een hotel, en Femke brengt vaak de vakantie bij haar op het eiland door. (‘Ida is mijn hotel, dacht ik ineens. Omastien is mijn huis.’)

Femke is net terug van een zomervakantie en is er vol van dat Ida, na zestien jaar, opnieuw zwanger is. Dat ze na zo lange tijd een broertje of zusje krijgt vindt ze buitengewoon spannend en het brengt haar terug naar de tijd dat ze zelf werd verwacht. Toch is Ida's zwangerschap niet de schok die haar doet wankelen, maar werkt wel als waarschuwing, als voorbode. De echte klap krijgt Femke als ze hoort dat haar opa van vaders kant, van wiens bestaan ze niet op de hoogte was, contact met haar heeft opgenomen. Het is Omastien die haar dat vertelt.

> Alsof ze een emmer met koud water over mijn hoofd leeggooide, zo schrok ik daarvan. Het zette mijn hele wereld op zijn kop. Net als bij een kleuter die erachter komt dat Sinterklaas niet bestaat. Dat gevoel.

Femke doopt hem Opatwee en ze wil weten wie hij is, waarom hij zich zestien jaar verborgen heeft gehouden en wat hij haar kan vertellen van haar vader van wie ze zelfs nooit een foto heeft gezien. Het is het begin van een zoektocht naar de oorsprong van haar eigen ik, naar de wortels van haar bestaan.

Daarnaast gebeurt er nog iets dat haar stevig aangrijpt en in verwarring brengt. Ze begrijpt ineens, omdat de signalen elkaar versterken en een bepaald patroon onthullen, dat het opvallende gedrag van Anneke, met wie ze al jarenlang bevriend is, te maken heeft met een ziekte die de dreigende naam anorexia nervosa heeft. Vooral omdat Anneke steeds sneller achteruit gaat, haar omgeving er geen raad mee weet en ze zelf haar situatie volkomen lijdzaam ondergaat, zo erg dat ze in het ziekenhuis belandt, voelt Femke zich uitgedaagd: ze kan niet werkloos toezien maar beseft ook dat ze machteloos is als iemand niet wil. Deze confrontatie met Anneke die, zoals vroeger haar vader beseft Femke, de wil om te leven heeft verloren, roept eveneens veel vragen op.

Akky van der Veer

Haar geordende leventje is plotseling doorbroken en in eerste instantie verzet ze zich:

> Ik hou niet van Opatweeën die uit de lucht komen vallen en van Annekes die ziek worden. Ik hou van gewoon.

Maar ze zal zich niet aan de realiteit kunnen onttrekken.

En zo raken twee uitersten elkaar: geboorte en dood, twee raadselachtige maar fascinerende scheidslijnen met de eeuwigheid doemen op en tekenen aarzelend de contouren van een bewust hedendaags bestaan. De overzichtelijkheid van het beschermde kinderleven is in twee

klappen verdwenen en wat er voor in de plaats komt is onduidelijkheid, onbegrip, nieuwe gevoelens. Femkes gedrag aarzelt ineens tussen verlamming en vitalisme en dat versterkt de behoefte aan controle en bestuurbaarheid. Pen en papier, zo merkt ze, kunnen daarbij helpen.

De confrontatie, vlak achter elkaar, met het bestaan van Opatwee en de ziekte van Anneke, maken haar relaties met andere mensen in haar onmiddellijke omgeving minder vanzelfsprekend. Femke ervaart dat wil je iets van mensen begrijpen je achter hun façades moet leren kijken en je de vraag moet stellen wat de omstandigheden zijn, die hen gemaakt hebben tot wie ze zijn.

Omastien is voor Femke steeds een, zoals ze zelf zegt, middeleeuws bolwerk geweest, iemand die er altijd is geweest en die er ook altijd zal zijn, ouderwets, degelijk, vertrouwd. Maar Omastien is ook al zestig, steeds vaker moe en maakt zich zorgen over Femke en de drie kostgangers die ze na de dood van Opa Jelle - die tijdens het schaatsen door het ijs zakte en verdronk - in huis heeft gehaald. Femke bewondert de wijze waarop ze met beide benen op de grond staat: onwankelbaar en standvastig. Maar de geruststellende gedachte van vroeger, dat Omastien er altijd zal zijn, wordt ondermijnd door de registratie van verandering en verval. Femke ziet bijvoorbeeld dat haar enkels opgezet en dik zijn en dat het vlees over de randen van haar pantoffels heen puilt.

Het is Omastien die Femkes aanvankelijke afkeer van de inwonende Johannes nuanceert en haar begrip bijbrengt voor mensen met een afwijkend gedrag, omdat daar vaak een hele wereld achter schuilgaat. Johannes, halverwege de zestig, is een goedaardige Jesusfreak, die bijbels naar zieke mensen brengt en ‘Jesus leeft’ op de muren in de stad kalkt tot de politie hem snapt en oppakt. 's Nachts loopt hij vaak lang heen en weer op de zolder, ‘als een beest achter de tralies’, en van Omastien hoort Femke dat hij in de oorlog in een kamp heeft gezeten en daar wat aan over heeft gehouden. Omastiens ouderdom en Johannes' excentrieke gedrag, met de herhaaldelijke nadruk op hemel en hel, zaligheid en verdoemenis, stemt haar tot nadenken over wat er na de dood gebeurt, wat eeuwigheid is, hoe een ziel er uitziet. Ze heeft zo haar twijfels en gelooft in ieder geval niet in de concrete, veroordelende God van Johannes. Haar godsbegrip, voor zover ze dat kan beoordelen bij zichzelf, is meer abstract, en wordt bepaald door een overheersend gevoel dat meer met leven te maken heeft dan met dood. Ze leert door Johannes' zweetvoeten en bijbels heen te kijken naar iemand die nog steeds moet bewijzen dat hij bestaat omdat voor hem de oorlog nog niet is afgelopen.

Theo is de tweede kostganger, een stille, wat gesloten man van middelbare leeftijd, die lijdt onder een mislukt huwelijk. Hij is violist in het Frysk Orkest en gaat helemaal op in zijn muziek. Femke krijgt moeilijk contact met hem, maar voelt aan waar zijn fascinatie door gevoed wordt, en hoewel haar belangstelling meer uitgaat naar Bruce Springsteen en Dire Straks, gaat ze, met Opatwee, naar een klassiek concert en verwondert zich, met haar sterk en beeldend waarnemingsvermogen, over die ‘sierlijke tropenvogels’ zoals ze Theo's handen noemt. Ze vindt hem aardig en is blij voor hem als zijn in Frankrijk levende vrouw eindelijk van hem wil scheiden. Theo's sombere en teruggetrokken gedrag verandert er door en hij krijgt, ziet Femke, meer allure, meer zwier.

En dan is er nog Sanne, twee jaar ouder dan Femke en leerling van de Middelbare Tuinbouwschool. Hij is bij Omastien komen wonen nadat zijn ouders door

stadsuitbreiding hun boerderij uit moesten en naar Texas zijn geëmigreerd om daar opnieuw te beginnen. Sanne wilde niet mee, hij wil liever, zoals hij zegt, een vrije vogel blijven met zijn brommer als grootste belangstelling. Maar wat als hij zijn opleiding achter de rug heeft? Hoe liggen zijn kansen hier? Femke beseft dat ze hem toch aan het verre Texas kan verliezen en die wetenschap dwingt haar na te denken over haar gevoelens voor hem.

Of is ze toch verliefd op Rens, de zoon van de schoolconciërge die haar al jaren achterna loopt? Wat is trouwens het verschil tussen vriendschap, verliefdheid en liefde? Hoe merk je zulke gevoelens bij jezelf en de ander en hoe moet je die beoordelen?

Probleemboeken

Bovenstaande grove synopsis van Femkes crisis doet niet alleen het genuanceerde verhaal van Akky van der Veer absoluut geen recht, het zou ook aanleiding kunnen zijn voor een volstrekt verkeerde conclusie, namelijk dat *Zwart op wit* thuishoort in de lange rij zoge-

naamde probleemboeken die zo'n tien, vijftien jaar geleden, onder druk van de toen heersende overdaad aan maatschappelijk realisme in jeugdboeken, gemeengoed werden. Weliswaar is vanaf ongeveer 1980 de overdreven nadruk op maatschappij-kritische thematieken naar de achtergrond gedrongen ten gunste van een - soms even overdreven en dóórslaande - literatuur waarin meer aandacht is voor de rol van de fantasie, maar het is zeker niet zo - gelukkig, ben ik geneigd te zeggen - dat daarmee de positieve aspecten van de probleemboeken-periode verdwenen zijn.

Waar het tenslotte om gaat is niet òf en hóeveel problemen uit de maatschappelijke realiteit in een boek terechtkomen, maar op welke wijze deze tot een nieuwe, literaire werkelijkheid zijn verwoord. Anders gezegd: de kwaliteit van de vormgeving bepaalt hoe en in welke mate de inhoud de lezer aanspreekt.

De overkill aan problemen als echtscheiding, werkloosheid, alcohol- en drugsverslaving, zelfmoord etcetera die in de kommer-en-kwel-literatuur van de zeventiger jaren zo'n overheersende rol speelde, werkte al gauw averechts, omdat de veelal waarschuwende, opvoedende, bewustmakende, kortom vaak moralistische instelling van de auteur literaire ambachtelijkheid en psychologische nuancering overvleugelde. De ideologisch gekleurde behoefte van de auteur de jonge lezer iets bij te brengen - waar op zich niets tegen is, dat gebeurt tenslotte in alle literatuur - drukte in het geval van de probleemboeken de vakmatigheid in een hoek waar geen ruimte is voor bewegingsvrijheid, aandacht en experiment.

Als reactie daarop is bij sommigen een afkeer ontstaan van elk ook maar enigszins maatschappelijk gekleurd thema en wordt al te snel de term probleemboek tevoorschijn gehaald als een negatief stempel.

Ten onrechte, meen ik, want een dergelijke radicale afwijzing verraadt eenzelfde ongenuanceerdheid die aan anderen wordt verweten en op die manier wordt een gezond onderscheidingsvermogen geblokkeerd. Gedifferentieerde analyse over wat de, positieve en negatieve, invloed van de hausse aan probleemboeken heeft teweeggebracht wordt op die manier onmogelijk.

In zijn twee artikelen over ‘Het probleem van het probleemboek’ heeft Tom Baudoin een interessante evaluatie van het verschijnsel gegeven.[2] Hij verzet zich tegen diegenen die het kind met de problemen dreigen weg te gooien en kritiseert een louter negatieve instelling. Zo zegt hij:

> De introductie van ‘volwassenen-problemen’ draagt m.i. de mogelijkheden in zich tot een positieve verandering tussen volwassen auteur en kinderlijke lezer. In de erkenning namelijk, dat de kinder- en jeugdfase geen conflictloze, van de volwassenenwereld afgescheiden levensperiode is, schuilt de mogelijkheid de afstand tussen auteur en lezer te verkleinen. Maatschappelijke, sociale en psychologische problemen bepalen het leven van *beide* generaties en zijn niet langer gereserveerd voor volwassenen.

Dat wat betreft de doorbreking van de a-symmetrische verhouding tussen de schrijver, die als volwassene weet, en de lezer, die als kind niet-weet. Deze pedagogische doorbraak is een heel belangrijke, maar moet niet op zichzelf blijven staan en geconcretiseerd, of liever: vormgegeven worden door een complementaire literaire symmetrie. Baudoin hanteert, ook in andere artikelen, in dit verband de term

kinderblik: het standpunt dat de auteur inneemt en verwoordt, op basis waarvan het verhaal en de personages gestalte krijgen en de lezer wordt aangesproken.

Je zou kunnen zeggen dat de kommer-en-kwel-literatuur tracht uit te gaan van een principiële pedagogische gelijkheid tussen auteur en lezer, maar dat pas daarna, bij een literaire materialisering daarvan, het probleemboek tot volwassen literair jeugdboek kan evolueren. Of, nogmaals in de woorden van Baudoin:

> In de structuur van het verhaal is de verhouding tussen auteur en lezer er een van gelijkwaardigheid, zij beiden zijn betrokken op een *gemeenschappelijke* probleemstelling. De auteur spreekt de lezer niet toe vanuit een vastliggende voorkennis - een vertelvorm die jeugdboeken vaak zo moraliserend maakt - maar zij schept in de persoonlijke, literaire verwerking van de problematiek de mogelijkheid voor zichzelf en voor de lezer bestaande inzichten te heroriënteren. De auteur is hier niet iemand die 'voorlicht' maar 'verlicht'.

Zwart op wit is in die zin allerminst een traditioneel probleemboek, al wordt de hoofd-

persoon geplaatst midden in een problematische wereld en wordt ze omringd met mensen die, als in de werkelijkheid, bepaald niet onbeschadigd door het leven gaan. Het is niet mis wat Femke in korte tijd ervaart, dat is zeker, maar de overtuigende literaire vormgeving, de geraffineerde compositie, de betrokken, ook humoristische stijl, de trefzekere taalhantering en de psychologische karakteriseringen maken dat het boek model kan staan voor de volwassen jeugdroman, zoals die de laatste jaren is geëvolueerd. Lezing van *Zwart op wit* demonstreert weer eens dat de cesuur tussen jeugdliteratuur en literatuur voor volwassenen een artificiële is, onterecht en achterhaald.

Een ruitjesschrift

'Ik ben geen puber meer. Ik ben volwassen' schrijft Femke op de eerste bladzijde van haar dagboek. Opatwee en Anneke, maar ook Omastien, Ida en de anderen maken een gevoel los dat niet meer hoort bij het kind- en puber-zijn en ze is in staat op haar eigen leven, al is dat nog maar zestien jaar oud, terug te kijken. Zo herinnert ze zich, naar aanleiding van een bijna wanhopige discussie met Anneke over haar verslaving, dat ze 'vroeger' als twee hartsvriendinnen geen geheimen voor elkaar hadden en overal hetzelfde over dachten.

> Hoe lang was dat geleden? Duizend jaar? Toen waren we nog kinderen.
> We waren pubers en nog lang niet volwassen.

Femke voelt dat ze een grens over is gegaan en dat doet haar goed, het is een noodzakelijke stap die ze trots maakt. Maar tegelijkertijd is daar de twijfel: waar ben ik terechtgekomen? En het moment dat ze zich los heeft verklaard van haar beschermd kinderverleden wil ze terug in de veilige omarming van Omastien, naar de gewone vertrouwdheid van weleer, en zoekt ze, met een mengeling van eerlijke nieuwsgierigheid en relativerende nuchterheid, via de horoscoop naar bevestiging van haar naar vastheid en voorspelbaarheid hunkerende gevoelens.

Maar niettemin: bepaalde ideeën en gedragingen zijn definitief verleden tijd en met een kenmerkende radicale beslistheid zet ze er een dikke streep onder. Heel mooi

wordt dat geïllustreerd aan haar terugkerende behoefte aan Waarheid, met een hoofdletter, aan controleerbare feiten, aan de logische samenhang waarmee de werkelijkheid in elkaar moet zitten. Fantasie? Dromen? Femke werpt ze resoluut en nuchter overboord: dat hebben we gehad, de realiteit dient zich nu aan.

Dat blijkt ook als ze in haar dagboek terugblikt op een periode eerder dat jaar, toen ze voor het eerst een poging ondernam een boek te schrijven. Aanleiding daartoe is het bericht van Ida's zwangerschap, een eerste trilling die ze registreert via een opzet van een super-clichématig hoofdstuk over een dolgelukkige Zij en Hij, hand in hand wandelend langs de zee, elkaar eeuwige liefde bezwerend en zich voorbereidend op de komst van Femke...

Femke - en met haar de geamuseerde lezer - kijkt er met een vernietigende blik op terug, want inmiddels weet ze dat de realiteit zestien jaar geleden anders was. Ida en haar onbekende vader waren helemaal niet blij met haar komst. Ida was in paniek, haar vader pleegde zelfmoord en de naam Femke is door Omastien bedacht.

'Dat zijn de feiten' noteert ze meedogenloos, 'al het andere is onzin. (...) Wat een puberpraat. Verschrik-ke-lijk! In één woord.'

Niet zonder pathetiek verscheurt ze plechtig het '*Romantische Verhalen-schrift*' als ze daarin, naast genoemde opzet, ook nog een langdradig en roze-gekleurd verhaal ontdekt over haar wiskundeleraar op wie ze verliefd is geweest.

Magnum, zo door Femke genoemd omdat hij op de televisieheld lijkt, is echter gelukkig getrouwd, heeft twee kinderen, ziet haar niet staan en vindt bijles onnodig al is wiskunde niet haar sterkste kant. Met een verrassend volwassen inzicht oordeelt ze over haar verliefdheid die zich vooral in fantasiesferen afspeelde:

> Het is zo overbodig om van iemand te houden, die thuis niets te kort komt en het doet ook pijn. Dat wil ik niet meer.

De verliefdheid op Magnum behoort tot de realiteit en de dweperigheid waarmee die gepaard is gegaan, werpt ze nu ver van zich af. Ze heeft wel wat anders om zich mee bezig te houden, het wordt tijd schoon schip te maken.

> Punt erachter. Fini! Ik heb een dikke vette streep onder die onzin gezet. Ik heb al die oude met fantasie opgetuigde schepen radicaal achter me verbrand.

Ze begint dan ook met een écht boek, een dagboek, dat zal handelen over de werkelijkheid zoals die zich nu aandient. Ze schrijft in een bij de V&D voor *f* 1,65 gekocht ruitjesschrift, oorspronkelijk bedoeld om de bijlessen van Magnum in te noteren, maar nu gebruikt om, zoals ze niet zonder zelfspot aan Sanne meedeelt, haar ‘memoires’ te beginnen. Daarin moet de Waarheid komen te staan over zichzelf, over de wereld en de mensen van wie ze houdt. Een verslag van iemand die verder kijkt dan haar neus lang is.

Het bijzondere van het boek over Femke zoals dat door Akky van der Veer is geschreven, zit niet in de dagboekvorm op zich, die wordt wel meer gehanteerd als het om jongeren-boeken gaat, maar in de explicatie van de noodzaak om die vorm te kiezen. Femke *moet* schrijven; het is haar manier om controle te houden op wat er gebeurt. Die noodzaak verklaart ze zelf uit haar visuele instelling. Ze moet de dingen concreet voor zich zien voordat ze die tot iets van zichzelf kan maken. Schrijven bevordert dat proces.

> Ik moet de dingen zwart-op-wit gezien hebben, voor ik ze kan volgen, begrijpen, maar vooral gelóven.

De auteur laat die visuele instelling - waarvan Omastien zegt dat die het gevolg is van teveel televisiekijken - blijken door het verhaal van Femke met veel, soms zeer treffende beelden te illustreren.

Dwars door het ruitjesraster van haar dagboekschrift schrijft Femke zich naar een nieuw houvast. Ze voelt dat de ordening van het schrijven op dit moment van levensbelang is. De in elf dagen geconcentreerde levensloop van Femke is op die manier voor Akky van der Veer een middel om te laten zien hoe een verward bewustzijn door de reflectie van het schrijven in taal opgeroepen en gesystematiseerd kan worden. Dat zoeken van haar hoofdpersoon hoe de dingen onder woorden gebracht moeten en kunnen worden, geeft aan het boek een extra laag, dat het meer doet zijn dan een doorsnee dagboek-verslag.

Zwart op wit is, naast het ontroerende verhaal van een zestienjarig meisje in gevecht met de werkelijkheid, ook de geschiedenis van de geboorte van een jonge schrijfster.

Dat wordt echter geenszins overtrokken, maar blijkt eerder tussen de regels door. Femke relativeert haar schrijfarbeid zelf trouwens als ze ingaat op de beperkingen die woorden en zinnen hebben ten opzichte van de realiteit. Er is slechts een beschrijving mogelijk, de echte werkelijkheid speelt zich buiten het dagboek af. Woorden zijn hooguit plaatsvervangend en bewijzen hun doel als ordenende hulp. Als Femke bijvoorbeeld probeert op te schrijven wat ze met Opatwee besproken heeft toen ze hem in het bejaardenhuis opzocht, komt ze er niet uit.

> Sommige woorden kun je gewoon niet opschrijven. Ik tenminste niet. Op papier zien woorden er anders uit, dan wanneer ze gezegd zijn. Sommige dingen kunnen alleen maar gezegd worden, die kunnen niet zwart-op-wit.

To do what you do that you must

Femkes zoektocht naar zichzelf in een weerbarstige wereld verloopt niet gemakkelijk en voorspelbaar. Wat haar als persoonlijkheid typeert is het krachtige vitalisme, dat de dynamiek vormt waarmee ze haar verhaal opschrijft. Als de confrontatie tussen de buitenwereld en haar psychische realiteit haar teveel wordt zet ze haar koptelefoon op en luistert tijdens het schrijven geconcentreerd naar *Love over gold*, de LP van de Dire Straits

die ze voor haar verjaardag van Ida heeft gekregen:

> It takes love over gold
> and mind over matter
> to do what you do that you must
> when the things that you hold
> can fall and be shattered
> or run through your fingers
> like dust...

Dwars door alles heen houdt ze de wil tot (over)leven overeind en in haar pogingen er zo goed en zo kwaad als dat gaat wat van te maken, legt ze iets bloot dat feders bestaan aangaat.

Zwart op wit is, zegt het juryrapport van de Simke Kloosterman-prijs dan ook terecht:

> een blijmoedig boek. De schrijfster laat mensen met al hun eigenaardigheden nergens tot karikaturen worden. Ze zet hen juist met respect voor die eigenaardigheden neer. (...) Het onderwerp van een tiener die worstelt met de levensvragen: 'wie ben ik, waar kom ik vandaan en waar ga ik naar toe', is op een unieke wijze vormgegeven door haar zichzelf te laten vinden tussen de mensen om haar heen, die ieder op hun eigen wijze ook met die vragen te maken hebben. De combinatie in schrijfstijl, verhaalvorm en karakterisering van de personages maakt *Zwart op wit* tot een boek dat niet alleen duidelijk uitsteekt boven de Friese jeugdboeken, maar ook na een vertaling menig Nederlands boek naar de kroon zou steken.

Uitspraken die ik graag onderschrijf, *Zwart op wit* is door inhoud en vorm een opmerkelijk boek. Het toont een ogenschijnlijke - door de dagboekvorm opgedrongen - lineaire structuur, maar bij nadere beschouwing is de compositie heel wat gecompliceerder, vooral omdat de auteur op een geraffineerde wijze met de tijd omspringt door middel van korte flash backs binnen de becommentarieerde dagelijkse terugblikken van Femke. Daar komt bij dat het boek op een filmische, want montage-achtige wijze is opgebouwd uit heen en weer springende fragmenten en dat betekent dat, zeker in het begin, de lezer dezelfde verwarring ondergaat als de hoofdpersoon en met dezelfde vragen haar belevenissen volgt. Dat vereist een actieve betrokkenheid bij de tekst en het is deze uitdaging aan de lezer die het boek een krachtige receptie geeft.

Naarmate het boek vordert en Femke meer greep op zichzelf krijgt, groeit ook de lezer in het vernaai en vindt er een sterke identificatie met de hoofdpersoon plaats.

Van bijzondere aard is het taalgebruik in de roman. *Zwart op wit* is geschreven in een directe dagboektaal van een zestienjarig sensitief meisje en als zodanig past het perfect bij het psychologisch ontwikkelingsportret van Femke. Maar aan de andere kant is het taalgebruik ook in zoverre 'aangepast' dat het de lezer serieus neemt die op geen enkel moment het genante gevoel heeft als een ongewenste voyeur in andermans dagboek te bladeren. Hoewel je zou kunnen opmerken dat *Zwart op wit* een nogal uitzonderlijk beeld geeft van een literair zeer begaafd meisje, spoort die gedachte echter met de wijze waarop Femke over haar schrijven reflecteert. Met

andere woorden: de tekst zelf biedt voor de dagboekvorm die door een getalenteerde jonge schrijfster wordt gebruikt motivationele argumenten. Natuurlijk, als lezer weet je dat een zestienjarige een dergelijk complex verhaal niet gauw in deze vorm zal schrijven, maar het is de niet geringe verdienste van Akky van der Veer dat dat besef nergens op de voorgrond treedt en stoort.

illustratie: Fred Geven

Zwart op wit is, tenslotte, geen gesloten boek, dat wil zeggen dat na de laatste bladzijde het verhaal niet is afgelopen. Aan het einde is lang niet alles duidelijk en de lezer, net als Femke, blijft met veel vragen achter, meer vragen wellicht dan in het begin. Een typisch probleemboek biedt meestal een afgerond, weinig openingen biedend verhaal, maar aan het slot van *Zwart op wit* is niets afgerond en zijn de problemen niet opgelost, al heeft Femke wel enkele ingrijpende beslissingen genomen, onder andere waar het Opatwee betreft.

Maar klaar met volwassen-worden is ze allerminst. Dat ervaart ze op de laatste bladzijde als ze plotseling, met een níeuwe schok, ervaart dat haar gevoelens voor Sanne, die heeft aangekondigd toch over Texas te denken, haar compleet overvallen en ze een diepte bespeurt die nog onbenoembaar en onuitsprekelijk is:

> Ik deed een stapje achteruit, twee stapjes, misschien drie. En ik dacht: Nu niet, maar morgen. Of overmorgen. Of later. De tijd is nog niet rijp.

Woorden zijn onvoldoende om die realiteit te kunnen bevatten. Daarom zwijgt ze. En op een prachtige wijze wordt in de laatste regels van het boek duidelijk gemaakt dat er nu belangrijker dingen aan de orde zijn dan schrijven. Al twijfel ik er niet aan of Femke zal straks opnieuw naar haar pen grijpen.

Dit schrift is vol en we moeten eten. Ik wil niet meer schrijven. Ik heb het te druk. Ik wil nu eerst een poosje leven.

Eindnoten:

2. Tom Baudoin, ‘Het probleem van het probleemboek I’ (over de moeizame puberteit van de jeugdliteratuur), BZZLLETIN 107, juni 1983; en ‘Het probleem van het probleemboek II’ (grenzen van het jeugdliteraire realisme), BZZLLETIN 134, maart 1986.

Graa Boomsma
De zucht naar het zuiden

1. Alaska

Wat is 64 graden onder nul met storm? Het betekent dat de huid van je gezicht binnen een paar seconden bevriest. *Wind-chill.*

Het Canadese leger breekt een gezamenlijke militaire oefening met de VS af nadat een Lockheed C-130 Hercules-transportvliegtuig in ijzige mist bij 50 graden onder nul in tweeën breekt. Acht doden, ‘de eerste koud-weer-training in de vrije wereld’ leest G, net terug uit Canada, in de New York Times. *Brim Frost* heet de oefening.

Grim Frost.

In de taxi van hotel Saskatchewan in Regina naar de luchthaven zegt de chauffeur, dat autobanden klappen en de motorolie bevriest in Alaska. De Lockheed is dan nog niet neergestort. Langzaam wordt het licht. G boft.

In het vliegtuig op weg naar Toronto ziet hij door de patrijspoort van plexiglas de uitgestrekte, besneeuwde vlakten waarin huizen en tuinen donkere vormen zijn, een steeds verschuivend schilderij dat G aan Brueghel doet denken, een win tertafereel op het ijs in een boerendorp. Maar vanuit de lucht is geen mens te zien. Hij is zwijgzaam, als in de bus die hem van Regina naar Saskatoon heeft gebracht. Tegen zo'n landschap kan geen stem op. G golft mee, ziet een paard roerloos in een witte wei staan en voelt zich oplossen in de uitgestrektheid. De graansilo's zijn in felle kleuren geschilderd.

De Canadese provincie Saskatchewan is twintig keer zo groot als Nederland. G is een onzichtbare stip op weg naar een lezing.

2. Saskatchewan

G, die vorstelijk is ontvangen in Canada (hij schrok wel toen hij in een winkelcentrum in Regina een affiche zag met daarop een foto van zichzelf), waagt zich aan het denken in een breed armgebaar. Spreken de Canadezen niet veel minder luidruchtig en bescheidener dan hun zuiderburen? Zijn ze niet gewoon veel aardiger, emotioneler en belangstellender dan de egocentrische, door teveel psychiaters kil gestroomlijnde, pseudo-open Amerikanen zonder geheugen? Hebben de Canadezen niet eenzelfde angst voor de verMcDonaldisering van hun cultuur als de Westeuropeanen?

G weet waarom hij de vraagvorm gebruikt. Hij houdt niet van generaliseringen die gevaarlijk dicht in de buurt van vooroordelen komen. Maar toch, hij heeft tijdens de paar dagen in het Hoge Noorden meer warmte en vriendschap ondervonden dan in vele maanden Michigan.

3. Ohio

De aanvankelijke titel van G's lezing luidde ‘Is there a bridge between Mannerism and Modernism?’ Hij wilde duidelijk maken dat het maniërisme en het

postmodernisme als stromingen grote overeenkomsten vertoonden: het benadrukken van het kunstmatige en de disharmonie, de afkeer van een plat realisme, de verfijnde, bewust toegepaste stijlen. Oorspronkelijk was het maniërisme een reactie op de harmo-

nische Renaissance-kunst, in Italië ontstaan (1500). Elk tijdperk heeft zijn eigen maniërisme.

In het Toledo Museum of Art hangen tientallen etsen: verlengde en buitenproportionele naakten die soms aan El Greco doen denken. Verrassend is het aantal Nederlandse etsen van Hendrik Goltzius. G heeft al besloten zijn lezing te veranderen en het deel over schilderkunst en maniërisme, waarin hij minder op zijn eigen kijkervaring steunt dan op het gezag van Arnold Hauser, te laten vallen.

Op de terugweg van Toledo, Ohio, naar Ann Arbor, Michigan, hoort hij de zojuist beëdigde 41ste president van de VS zeggen, dat hij op de 'front porch', van de democratie staat. Het getto is op roepafstand. Harold Brodkey, die pas *Stories in an Almost Classical Mode* heeft gepubliceerd, mag radiocommentaar leveren. Hij had verstaan, dat Bush sprak over de 'front Porsche' van de democratie.

4. Tennessee

Het vliegtuig van Northwest uit Mexico is geland in Memphis en de passagiers wachten in een rij voor de douane. G laat zijn paspoort met het J-1 visum aan de vrouw zien.

'Mag ik uw roze formulier zien?'

Dat heeft hij thuis liggen. Hij ziet de stapel papier op zijn bureau liggen, ergens daartussen het opgevouwen roze papier.

'Gaat u naar het kantoortje rechts achteraan.'

G wacht tot de rij is opgelost en zij op hem afstapt. Hij meent te kunnen bewijzen dat hij 'visiting professor' is, verbonden aan de Universiteit van Michigan. Ze vraagt wat hij doceert. Doet dat er nu toe? Hij mag een maand blijven in de VS en moet voor een verlenging een formulier naar Detroit opsturen. Wat een gastvrijheid.

Memphis als de poort naar het Zuiden, maar G wil terug naar dat andere Zuiden, de Yucatan, waar de tijd traag is en de zee turquoise. Hij denkt beter in de hitte, daar is de tijd een trouwe metgezel en geen dief die hem op de hielen zit.

5. Yucatan

De Maya's kenden de tijd en onderzochten hem. Ze vonden de nul uit, die door een gestileerde schelp werd voorgesteld. Ze hadden een kalender, hun jaartelling begon in 3313 voor Christus. Het is niet bekend welke historische gebeurtenis er toen heeft plaatsgevonden.

De Maya's waren voortreffelijke sterrenkundigen. Het is niet bekend waaraan ze hun kennis van de astronomie ontleenden.

G probeert de 365 treden (alle dagen van het jaar) van de vierzijdige (alle seizoenen) Kukulcán-piramide in Chichen-Itza te beklimmen. Te steil, te hoog, te smal die treden. Al bij de vijftiende tree wil zijn hoofd zijn lichaam naar beneden gooien. Eeuwen geleden werden er baby's aan de zon geofferd, driehonderdenvijfenzestig treden naar beneden. Kukulcán heet Quetzalcóad, 'gepluimde slang'. De slang lijkt

de piramide af te glijden, de zon maakt van zijn lijf een golvende schaduw, zijn kop met opengesperde bek raakt de heilige grond. Toen de Spanjaarden kwamen, was Quetzalcóad de enige god die in de geest van de Maya's verderleefde. Na Cortes stortte hun wereld definitief in, de vier goden die de hemel ophielden en ieder een andere kleur hadden - Zacal-Bacab, Canal-Bacab, Chacal-Bacab en Ekel-Bacab - losten op in een treurig tijdperk.

6. Spanje in Mexico

In Cancún bezoekt G het wekelijkse stieregevecht. Vier stieren worden er geofferd, het is een ongelijke strijd. De stier is al gewond, een plastic buisje dat volloopt met bloed zit ergens op zijn rug vast. Hij stormt de arena binnen, woest en imposant, de uitdagers verbergen zich achter houten schotten, die doorbuigen onder zijn geweld. Als de stier met zijn tong uit z'n bek afwachtend op het zand staat, maakt G een foto. Het bloed stroomt nu uit zijn rug langs zijn voorpoten, de ondergaande zon laat het glinsteren.

Dit is niet mooi, maar wel fascinerend, omdat er in deze dodendans een macabere schoonheid zit, de spanning van het serieuze spel met zijn rigide regels, de matador die elegant met zijn heupen draait, het aanstormende vlees ternauwernood ontwijkt en in een zigzaglijn op de stier afrent en twee gekleurde pluimen in zijn rug plant.

Er staan acht jongens achter elkaar in het midden van de arena. Ze roepen ‘toro, toro, toro’ en stampen met hun voet op het rode zand. De voorste stort zich tussen de horens van de getergde stier, de anderen trekken hem weg.

Hemingway schreef, dat er twee soorten toeschouwers zijn bij het stieregevecht, degenen die zich met de stier identificeren en zij die de matador willen zijn.

G wil zelfs niet de matador zijn als de stier de genadestoot met de dolk krijgt. De zon schijnt recht in zijn gezicht, het is dertig graden boven nul. In Alaska klappen de autobanden, alsof de lucht zucht. Een ijskoude rilling glijdt als een slang langs zijn ruggegraat als hij de arena verlaat.

Bij het zwembad van het hotel zitten twee Canadezen, de ene leest *Cat's Eye* van Margaret Atwood, de andere *In the Skin of a Lion* van Michael Ondaatje. G zegt dat hij dat boek heeft vertaald.

Hij mist zijn vliegtuig naar het Noorden. Wil hij niet weg?

De twee Canadezen nemen hem mee uit eten.

Soms klopt de wereld.

Tim Krabbé
Droit de Réponse (1)

Nico, ik geloof dat jij een van diegenen was aan wie ik zo'n jaar of zeven geleden vroeg of ze van Ted Bundy hadden gehoord. Dat had je niet. Ik stelde die vraag speciaal aan thrillerliefhebbers om met hun 'nee' de overwaardering van thrillers aan te tonen en de onderwaardering van crime non-fiction. Maar ook afgezien van crime: naarmate ik ouder word gaat mijn hart steeds minder uit naar boeken die bedacht zijn, en steeds meer naar boeken die echt gebeurd zijn. Als ik opnoem wat mij het laatste jaar boeide, dan zijn dat de biografieën van Salinger, Capote en Sartre, *The Fatal Shore*, Döblins *Fatale Reis*, Armando's oorlogsherinneringen, *Final Cut* over het maken van de rampfilm *Heaven's Gate.* Allemaal non-crime non-fiction.

Ik merk om me heen dat ik niet de enige ben wiens voorkeur steeds meer naar het echt gebeurde verschuift. Heb jij dat ook, denk jij dat het met leeftijd te maken heeft, en waarom dan?

Maar als het dan toch niet echt gebeurd is, dan liever literatuur dan thrillers. Van thrillers heb ik nooit gehouden. Op jouw advies ben ik tot tweemaal toe begonnen aan *Gorki Park*, maar beide keren bleef ik in het begin steken. En dat terwijl het een erkend meesterwerk is in het genre.

Misschien heb ik een verklaring. Voor mij moet een goed boek aan drie eisen voldoen (mijn herformulering van iets vergetens dat ik ooit las). Het moet mij in een mij onbekende werkelijkheid verplaatsen, het moet de taal doen leven en het moet een waarheid formuleren die niet in minder woorden formuleerbaar is dan het boek telt.

Zowel thrillers als crime non-fiction moeten het hebben van punt één. En nu betrap ik mijn eisen op ongelijkwaardigheid want het leven van de taal is een voorwaarde voor het verplaatst worden in een andere werkelijkheid. Het echt gebeurd-waarmerk maakt die illusie overbodig - daarom gaat voor mij crime non-fiction altijd boven de thriller.

Ted Bimdy werd begin 1978 voor het laatst opgepakt (hij ontsnapte tweemaal) en in 1979 ter dood veroordeeld. Ik had mijn abonnement op TIME vooral om niet te missen hoe het met hem afliep. Tot voor kort dateerde het laatste bericht uit 1986: Bundy probeerde toen revisie van zijn proces te krijgen 'on the grounds that he bungled his own defense'. Als voormalig rechtenstudent had hij steeds zijn eigen verdediging gevoerd, en de rechter die de eerste doodstraf tegen hem uitsprak (Bundy kreeg voor drie moorden drie doodstraffen) complimenteerde hem met zijn optreden. 'But you went the wrong way, partner,' voegde hij daar aan toe.

Maar ik bleek TIME niet nodig te hebben. De kermissfeer waarin Bundy in januari werd geëlectrokuteerd haalde ook de Nederlandse voorpagina's. Ook elf jaar eerder, bij Bundy's tweede ontsnapping, in Aspen, Colorado was het een vrolijke bedoening geweest met restaurants die Bundy-burgers serveerden; broodjes met niets; 'the meat has fled.' Maar toen weerspiegelde de kermis nog een bewondering die, net als mijn oorspronkelijke fascinatie, voortkwam uit een geloof in Bundy's onschuld.

Hij was een goed uitziende, welbespraakte student met een vaste vriendin en genoeg losse vriendinnen. Op zeker moment was hij de

rijzende jonge ster van de Republikeinse partij in Seattle en toen in 1972 de North Cascades Highway geopend werd chauffeerde hij, aan het hoofd van een stoet van 15000 mensen, de eerste limousine met de gouverneur van Washington. Die schreef later een uitvoerige aanbevelingsbrief voor hem. Bij alle psychologische tests werd Bundy volkomen normaal bevonden, ook seksueel. Hij werd ervan verdacht tientallen meisjes te hebben ontvoerd, verkracht en vermoord, maar in geen enkel geval bestonden er meer dan vage aanwijzingen tegen hem. Hij had benzine getankt in een plaatsje waar op dezelfde dag een meisje verdween, had een foldertje in zijn bezit waarin het hotel was aangekruist waaruit een ander meisje verdween. Hij had geen alibi's. Getuigenverklaringen waren dubieus.

Zomer 1974 werden uit een bomvol recreatiepark bij Seattle, onder de ogen van tienduizenden potentiële kennissen van Bundy, twee meisjes ontvoerd door iemand die zich als ‘Ted’ had voorgesteld. Ze werden later vermoord teruggevonden. Bundy voldeed aan het signalement van Ted, maar dat leek juist zijn onschuld te bewijzen: het was onwaarschijnlijk dat een ontvoerder zijn ware naam zou gebruiken. Bundy leek het slachtoffer van een reeks krankzinnige toevalligheden en hij heeft zeer lang en zeer overtuigend zijn onschuld volgehouden.

Toen ik een paar jaar geleden in Seattle was heb ik mij er niet van kunnen weerhouden naar dat recreatiepark te gaan. Het was er toen doodstil, de sfeer van het parkje in *Blow-Up.*

Van de vijf boeken over Bundy heb ik er drie gelezen en ik heb de film naar een vierde, *The Deliberate Stranger* gezien. Het griezeligst van alles is Bundy's normaalheid. ‘De gemeenschap zou graag willen dat zij het kwade, het misdadige, het schadelijke zou kunnen identificeren, maar zo werkt dat niet. Stereotypen bestaan niet,’ heeft hij eens gezegd.

Al die drie boeken zijn geschreven in die zakelijke, heldere, uiterst leesbare Amerikaans-journalistieke stijl en twee ervan hebben iets dat ze binnen het genre extra boeiend maakt.

The Stranger Beside Me van Ann Rule (Signet 1980) heeft een constructie die op zich een plot voor een thriller is. Ann Rule, vijftien jaar ouder dan Bundy, was een voormalige politievrouw in Seattle met schrijfambities. Ze hielp de politie nog steeds informeel bij moeilijke zaken en ze werkte voor True Crime Magazines. Ze leerde Bundy kennen toen beiden bij een telefonische Hulp-in-nood-dienst werkten. Ze raakten bevriend en bleven elkaar regelmatig zien toen dat werk ophield. Oók toen Ann een contract sloot om een boek te schrijven over de mysterieuze verdwijningen van meisjes rond Seattle. Toen het signalement van de ‘Ted’ van het recreatiepark werd verspreid was zij zich bewust van de gelijkenis, maar zij was niet de enige. Bundy werd door veel kennissen en collega's geplaagd met die gelijkenis, maar niemand nam het serieus. Toch gaf Ann Rule die tip aan de politie. Drie anderen deden dat ook (onder wie Teds vriendin) maar er zouden in totaal 2400 Teds aangegeven worden en Bundy werd pas veel later officieel verdacht. Rule raakte er steeds sterker van overtuigd dat Bundy de dader was en zei hem dat, maar hun vriendschap bleef bestaan.

Toen *The Only Living Witness* van Stephen Michaud en Hugh Aynes-worth (Signet 1983) geschreven werd, zat Bundy al een paar jaar in

de dodencellen van Florida. Hij hield nog steed vol onschuldig te zijn, maar in lange gesprekken met Aynesworth wilde hij wel speculeren over de motieven van de geheimzinnige man wiens daden hem in de schoenen werden geschoven. ‘Let's pretend to pretend’ noemen de schrijvers deze bijzondere bekentenissen; ‘ik probeer jullie te helpen met educated guesses,’ noemt Bundy het zelf. In de derde persoon vertelde hij over de feiten zonder zich ooit te verspreken, hoewel Aynesworth soms probeerde hem daartoe te verleiden. Eens was ‘dit individu’, aldus Bundy, bang geworden dat hij iets op de plaats van een moord had achtergelaten. Hij ging terug om te zoeken. ‘Vond hij iets?’ vraagt Aynesworth. ‘Dat weet ik niet,’ zegt Bundy.

De dader als fictionaliseerder van zijn eigen werkelijkheid - er is niet eens een thriller denkbaar waarin dat zijn weerga zou hebben.

Bundy vertelde hoe ‘hij’ stap voor stap tot zijn daden was gekomen. Van voyeren tot aanranden tot verkrachten: ‘De aandrift om te moorden was niet sterk. Het was een spel met het gevaar, een soort kijken hoe ver het zou gaan.’ Toen hij tenslotte moordde was het individu ‘ontzet door de ontdekking dat hij in staat was tot zoiets.’ Hij was een half jaar van streek, maar na zijn volgende moord duurde de walging korter. En de fascinatie van de daad zelf groeide. ‘Hij had zich moeten realiseren dat wat hem werkelijk fascineerde de jacht was, het avontuur van het zoeken van zijn slachtoffers.’

Van pure walging om Bundy breekt Aynesworth tenslotte de interviews af.

Het meest boeiende boek over Bundy is voorgoed onmogelijk.

Onmiddellijk na zijn laatste arrestatie in 1978 leek hij even te willen bekennen. In elliptische, algemene bewoordingen, zonder op details in te gaan, gaf hij de detectives gelijk dat hij zichzelf als het ware aan de gemeenschap moest doneren, om inzicht in zijn psyche te geven en herhalingen te voorkomen.

Bundy: ‘Ik denk dat dit heel belangrijk zou zijn voor de psychologen en de psychiaters (...). Het begrip dat je zou kunnen krijgen door kennis van mijn gedrag heeft niet direct iets te maken met misdadig gedrag. Jullie lezen het nog wel eens in een boek.’

Later zegt Bundy: ‘Ik ben niet bang om dood te gaan.’

Detective Chapman: ‘We hebben het er niet over of je bang bent om dood te gaan, je bent bang dat je dood gaat vóór je je verhaal hebt verteld.’

‘Sure,’ zegt Bundy.

‘Precies. En dan heeft Ted Bundy voor niets geleefd.’

In de elf jaar die daar vóór Bundy's terechtstelling nog op zouden volgen, is hij er nooit toe gekomen. Pas enkele dagen voor zijn executie heeft Bundy bekend. Zijn doel was duidelijk: het was de enige manier waarop hij nog kon hopen tijd te winnen. De autoriteiten zijn daar niet op ingegaan, en dat is jammer en begrijpelijk.

Zo heeft Bundy de kans gemist werkelijk inzicht te verschaffen in wat hem dreef. En, laat ik niet te deftig doen, de verhalen te vertellen die de oplossingen waren van de mysteries die hij schiep. Maar ik blijf op TIME geabonneerd, in de hoop op de kop: ‘Manuscript in Cel Gevonden’.

Nico Scheepmaker
Droit de Reponse (2)

Ja Tim, dat heb ik ook. Ik herinner mij nog goed dat ik, toen ik een jaar of dertig was, met een zekere minachting kennis nam van de mededelingen van politici, waartoe geloof ik ook Jozef Luns behoorde, dat zij eigenlijk alleen nog maar biografieën en dergelijke lazen. Alleen dingen die echt gebeurd waren. Ik vond dat gemakzucht. De weigering je te verdiepen in de psychologische verwikkelingen van een roman. Maar ik ben nu net zo. Ik kan mij het leven niet goed meer voorstellen zonder de serie Privé-domein van de Arbeiderspers. Ik haak steeds minder naar romans, naar verzonnen verhalen, en steeds meer naar het waargebeurde. Ik denk dat het inderdaad iets met de leeftijd te maken heeft. Je laat je niet meer zo makkelijk meeslepen in *Misdaad en straf* of *Een kus voor je sterft,* - en dan noem ik nog fictie van een grote meeslependheid. Fictie staat, als je wat ouder bent, te ver van je af, je hebt dan al te veel non-fictie achter de rug.

Om je te bewijzen dat ik dit nu niet zeg om bij je in een goed blaadje te komen, zal ik je vertellen welke boeken het laatste jaar de meeste indruk op mij hebben gemaakt, - naast een fictieboek: *De Elementen* van Harry Mulisch. Ik ben nu bezig aan *'Murder at the farm' - Who killed Carl Bridgewater?*, een Penguin-pocket waarin Paul Foot van de Daily Mirror in 280 kleinbedrukte bladzijden de moordzaak op een 12-jarige krantenjongen stap voor stap ontrafelt, daarbij tot andere conclusies over de daders komend dan de Britse justitie, die vier man ervoor tot zeer langdurige gevangenisstraffen veroordeelde. Als je het geloof wilt behouden in de onberispelijke Britse rechtspraak en de even onberispelijke Scotland Yard, dan kan ik je sterk afraden dit boek te lezen. Als je alleen al ziet hoeveel feiten ten gunste van de verdachten *niet* naar voren werden gebracht tijdens de rechtzaak, zodat de lekenjury moest oordelen zonder een totaal overzicht van de zaak te hebben, rijzen de haren je te berge!

Ik heb ook gefascineerd *The hardest day* van Alfred Price gelezen, uitgegeven door Arms and Armour Press, waarin 1 dag van de Batde of Britain, de 18de augustus 1940, aan de hand van documenten en vele interviews met zowel Engelsen als Duitsers in 223 bladzijden wordt uiteengerafeld. God, wat zou ik graag iets dergelijks doen, als ik eenmaal in de VUT ben! En dan een willekeurige datum tussen 1930 en 1990 laten prikken door een willekeurige voorbijganger, en die dag dan helemaal in kaart brengen, zodat de mensheid over 100 of 300 jaar exact weet hoe een dag er uitzag in de 20ste eeuw!

Nummer 3 is *Het rijk van de walvis* van Heathcote Williams, uitgegeven door uitgeverij De Harmonie in Amsterdam. Een hybridisch boek, verlucht met vele foto's. De eerste honderd bladzijden bestaan uit een lang verhalend gedicht van Heathcote Williams, 'Het rijk van de walvis', heel mooi vertaald door H.H. ter Balkt, die trouwens toch tot de Top Vijf van onze hedendaagse dichters behoort. Ik hoef je de andere vier niet te melden (ik kan het niet laten nu toch even voor alle zekerheid een

lijstje te maken en ik verander als je het niet erg vindt Top Vijf in Top Tien). Het tweede deel heet ‘Over de aard van

de walvis', beslaat ruim 70 bladzijden groot formaat, en bevat een grote hoeveelheid feiten, krantenberichten, citaten uit wetenschappelijke tijdschriften en boeken over de walvis en zijn soortgenoten. Ik heb de goede gewoonte om passages in boeken die mij treffen en die ik voor mijn columns denk te kunnen gebruiken met potloodstrepen of -kruisen aan te geven (en rücksichtslos met ballpoint als ik toch zeker weet dat ik zo'n boek nooit weg zal doen; een boek is net als een auto en een deurmat een gebruiksvoorwerp), en het valt me bij het doorbladeren nu op dat ik bijna overàl een kruis bij heb gezet! Ik heb *Het rijk van de walvis* met stijgende bewondering voor de walvis, en met stijgende verontwaardiging over de mens gelezen. Toen ik het uit had was ik zowel beschaamd als verontwaardigd. Als je je adrenaline een beetje op drift wilt houden moet je *Het rijk van de walvis* lezen!

Weer iets heel anders, maar ook heel interessant was *'The Ghost Disease' (And Twelve Other Stories of Detective Work in the Medical Field)* van Michael Howell en Peter Ford. Een Penguin Book. Dertien case-histories over medische raadsels of ontdekkingen. Bijvoorbeeld over het giftige renaissance-plafond van de Amerikaanse ambassade in Rome, of het speurwerk naar een geheimzinnige pestepidemie in de 20ste eeuw op het Engelse platteland. Wetenschap contra ongeloof en onwetendheid, bijvoorbeeld in de zaak van de geelzucht in het plaatsje Epping in 1965. Prachtig boek, je leest het achter elkaar uit!

En dan tenslotte *Forgotten News*, ondertitel *The Crime of the Century*, a Fireside Book van Simon & Schuster, New York, waarin Jack Finney in 180 bladzijden een moord in Bondstreet 31, New York in januari 1857 op een dokter uitrafelt als ware hij diens tijdgenoot en in staat alle verdachten, buren, familieleden, rechercheurs etcetera uit te horen over alle gebeurtenissen rondom die moord. Nochtans geen fictie, want hij baseert zich op de ongelooflijke hoeveelheid materiaal die er in die tijd al over zulke sensationele moordzaken door pers en politie bijeen werd gebracht. Het is zo'n boek dat je 's avonds voor het slapen gaan leest, als je ogen dreigen dicht te vallen dwing je jezelf toch nog drie bladzijden door te lezen tot het eind van het hoofdstuk, en als je daar dan bent aangekomen lees je toch ook nog even gauw de eerste bladzij van het volgende hoofdstuk door, om vast een voorschot te nemen op morgen...

Maar ik geef toe, aan Ted Bundy ben ik nooit toegekomen, en hij lijkt mij eigenlijk ook lang niet zo aardig, slim, dapper, aandoenlijk en veelzijdig als mijn walvis. En zeker niet zo menselijk!

[Nummer 165]

[Illustratie]

illustratie: Leo Eland

Tineke Steenmeijer-Wielenga
‘Courage’ en ‘pose’, een portret in woorden van Nynke van Hichtum

De feiten van een mensenleven zijn gemakkelijk weer te geven. Het vergt soms wat studie om de exacte gegevens te achterhalen, maar met de jaartallen als kapstok krijgt men genoeg houvast. Nynke van Hichtum werd in 1860 geboren in Nes, ze overleed in 1939 te Hilversum. Ze maakte in 1885 kennis met Pieter Jelles Troelstra met wie ze in 1888 trouwde. Ze kregen twee kinderen, een meisje in 1889 en een jongen in 1891. Het huwelijk werd in 1907 ontbonden. Troelstra hertrouwde binnen een maand met de huishoudster, Nynke ging met de kinderen in Utrecht wonen. Ze is bekend geworden als schrijfster van kinderboeken, waarvan *Afke's Tiental* het bekendste is. In verschillende plaatsen zijn straten naar haar genoemd, in Warga staat een beeldje van haar beroemdste hoofdpersonen en de jeugdliteratuurprijs van de Jan Campert-stichting draagt haar naam en bewaart zo de herinnering aan een talentvolle vrouw, die een belangrijke rol gespeeld heeft in de ontwikkeling van het Nederlandse kinderboek. Zulke feiten zeggen weinig over het werkelijke leven en ze vertellen ons nog minder over de persoonlijkheid en het karakter van de aldus beschrevene.

Bokma de Boer, Sjoukje M.D. Troelstra, foto: FLMD

Troelstra en zijn vrouw zijn beide boeiende mensen geweest, complexe figuren, maar daardoor juist fascinerend. Sjoukje Troelstra-Bokma de Boer heeft vaak in de schaduw van haar man, de bekende socialistische politicus, gestaan en het beeld, dat we van haar hebben is in belangrijke mate bepaald door wat hij in zijn *Gedenkschriften* heeft vastgelegd. Over zijn huwelijk en de scheiding waar dat op uitgelopen is, had Troelstra meer tekst en uitleg willen geven dan uiteindelijk gedrukt is. Vooral zijn kinderen hadden bezwaar tegen een al te persoonlijke verantwoording over dat deel van zijn leven. Daardoor is het beeld van de vrouw zoal niet vertekend, dan toch in

elk geval onvolledig. Er zijn andere bronnen nodig om een gelijkend portret van haar te kunnen schilderen.

Gelukkig is er wel een en ander bewaard gebleven: allereerst natuurlijk haar boeken, vaak met een woord vooraf, brieven, handschriften, documenten, foto's, recensies, kran-te-artikelen, vraaggesprekken en tenslotte getuigenissen van mensen die haar gekend hebben. Van die laatsten is haar zoon Jelle Troelstra de belangrijkste. In zijn boek *Mijn vader Pieter Jelles* heeft hij ook veel over zijn moeder verteld.

Dat alles lezende en bestuderende om tot de kern van haar wezen te komen beginnen er twee woorden door mijn hoofd te spoken, die beide een kant van het karakter van Nynke van Hichtum aanduiden. Merkwaardigerwijs zijn dat twee Franse woorden: ‘courage’ en ‘pose’. ‘Courage’ is meer dan ‘moed’ of ‘lef’. Het is ook, wat in het Fries uitgedrukt wordt met ‘lyts mar krigel’, klein maar dapper. Het is je kop ervoor houden, je niet klein laten

krijgen, als het moeilijk wordt; werken tegen de klippen op. ‘Courage’ drukt iets uit van de heldhaftige en vaak eenzame strijd van Nynke van Hichtum.

‘Pose’ is een andere kant van haar karakter. Soms bekruipt mij het gevoel, dat ze niet helemaal ‘echt’ is, dat ze een rol speelt, een houding aanneemt, afhankelijk van de omstandigheden en het gezelschap, waarin ze verkeert. Onoprechtheid wil ik haar niet verwijten; dat is niet het goede woord. Ze gelooft oprecht in bepaalde perioden van haar leven de vrouw te zijn, die ze op dat moment meent te moeten zijn. Ze was idealistisch en heeft met overtuiging offers gebracht voor de zaak van de arbeiders. Ik twijfel geen moment aan de oprechtheid van haar bedoelingen, maar als ze in een brief aan Karl Kautsky over haar zoon, die er door zijn verblijf in een Landerziehungsheim zo gezond en bruin verbrand uitziet, schrijft, dat die - dan twaalfjarige jongen - haar herinnert aan ‘einem ehrlichen treuen Land-arbeiter, so wie wir sie in Friesland so viele haben’, dan krijg ik het gevoel, dat dat romantisch en niet ‘echt’ is. Ze draagt een clichébeeld van de arbeider in haar hart, maar ze denkt niet aan levende mensen, aan individuen. Haar arbeider is een abstractie. Is ze ooit geconfronteerd met de ellende in fabrieken? Weet ze wel iets van kinderarbeid, van beroepsziekten, van alcoholmisbruik, van verloedering? Is ze niet toch een mevrouw in een salon? Sjoukje is lang het jongste dochtertje van de liberale, vrijzinnige, sociaalvoelende dominee Bokma de Boer geweest. Later werd ze eerst de muze van de romantische Friese dichter Pieter Jelles, toen de vrouw van de socialist Troelstra en de bekende kinderboekenschrijfster Nynke van Hichtum. Wanneer is ze eigenlijk zichzelf geweest? Sjoukje Bokma de Boer? Wat is echt aan haar en wat hoorde bij het beeld, dat ze zelf geschapen had en waaraan ze moest beantwoorden? Neem haar geloof: in 1890 ondertekende ze de brief die haar man schreef aan de kerkeraad van de hervormde gemeente te Leeuwarden, waarin hij verklaarde, dat zijn vrouw en hij beiden uit de kerk traden. Een hele stap voor een domineesdochter, maar het past in de opvatting van die tijd, dat de kerk onverenigbaar is met een socialistische levenshouding. In 1902 noemde ze zichzelf een ‘niet-gelovige’, maar in 1934 bekende ze haar vroegere dienstmeisje in een condoléancebrief, dat ze ‘sinds de dood van haar lieve moeder in 1905’ vast geloofde in een ‘wederzien hiernamaals’ en dat ze dankbaar was voor dat geloof. Dat is, op de persoonlijke toon van die brief afgaande, meer dan een gelegenheidspraatje. Is haar houding ten opzichte van religie afhankelijk van een niet te beredeneren innerlijke behoefte aan een godsgeloof? Gaat gevoel voor overtuiging in haar leven? ‘Pose’ is bij Nynke van Hichtum zowel inbeelding, als verbeelding, als beeeldende kracht. Met ‘courage’ en ‘pose’ kan ik twee kanten van haar wezen aanduiden. Als we haar levensloop nagaan, doemen die begrippen steeds weer op.

Levensloop

Nynke van Hichtum is een pseudoniem. De vrouw die zich sinds haar debuut in 1887 verschool achter deze schrijfstersnaam, heette Sjoukje Maria Diderika Bokma de Boer. Ze werd geboren op 13 februari 1860 in de hervormde pastorie van Nes, een dorp in de Dongeradelen, tussen Dokkum en de Waddenkust. Haar vader, Albertus Minderts Bokma de Boer, was er in 1856 vanuit Langweer als predikant beroepen, terwijl hij zijn ambt begonnen was in Foudgum, het Friese dorpje, waar die andere

uit Leeuwarden afkomstige dominee, François Haverschmidt, later zulke eenzame jaren in de pastorie heeft gesleten. Bokma de Boer stamde uit een bemiddelde Leeuwarder zakenfamilie. Zijn vader had een bloeiende cichoreifabriek. Sjoukjes moeder was Dieuwke Klaasesz. In haar doopsgezinde familie komen vooral notabelen voor: haar vader was notaris te Dokkum, later gemeentesecretaris in West-Dongeradeel, twee van haar broers waren lid van de Provinciale Staten van Friesland, de oudste van hen, later burgemeester van West-Dongeradeel, schreef veel in het Fries en publiceerde zijn werk in tijdschriften en in het *Frysk Lieteboek.* Een zuster van Sjoukjes moeder was getrouwd met een broer van haar vader. Beide ouders kwamen uit een groot gezin. Sjoukjes vader had acht broers en zusters, haar moeder zelfs elf. Sjoukje Maria Diderika kreeg de namen van haar moeders jongste zuster, die in 1855 op 25-jarige leeftijd overleden was.

Vóór haar waren er in het gezin Bokma de Boer vier meisjes geboren, waarvan er in 1860 nog drie in leven waren. In 1870 stierf Sjoukjes jongste zuster op 16-jarige leeftijd. Zo bleef ze als 10-jarig meisje in de pastorie achter met een vader van 53, een moeder van 42 en

zusters van 21 en 19 jaar. Ze was klein van stuk en niet erg sterk - ‘skrale mich’ riepen de dorpsjongens haar na - en ze werd - heel begrijpelijk - door haar ouders met extra zorgen omringd en een beetje verwend. Haar kostschoolvriendin Clara van Loon, met wie Sjoukje levenslang bevriend is gebleven, schreef daar later over: ‘Sjoukje was thuis het nakomertje, het kleintje en naar mij uit de verhalen bleek thuis een zeer gewichtig, ietwat gefêteerd persoontje.’ Clara had thuis verschillende plichten en huishoudelijke taken, maar als ze bij Sjoukje in Nes logeerde, werden de meisjes beschouwd als twee ‘spring in 't velden, die nog enkel voor hun plezier in 't leven waren.’ De vriendinnen voelden zich bij de wederzijdse families echt thuis, omdat bij beiden de leefwijze hoogst eenvoudig was, maar de gesprekken en de omgang zeer beschaafd. Dat zijn opnieuw Clara's woorden. Sjoukjes moeder, een wilskrachtige vrouw, maar met een zwak gestel, liet de opvoeding van de jongste graag aan de vader over, die het kind veel voorlas, sprookjes en verhalen vertelde, haar meenam op wandelingen door de grote pastorie tuin en haar van alles leerde. Sjoukje moet - ondanks het verdriet om de gestorven zusjes en de zorg om de zwakke gezondheid van haar moeder - een fijne jeugd gehad hebben. De pastorie, gebouwd in 1742, was een heerlijke ouderwetse woning met een opkamertje, een grote kelder en een enorme zolder, waar ze vast lekker heeft kunnen spelen. Het huis stond - en staat - aan de buitenkant van het dorp en had een prachtig vrij uitzicht over boerderijen, akkers en velden aan de ene kant en over een grote boomgaard, die destijds bij de pastorietuin hoorde, aan de andere kant. Ook de eeuwenoude dorpskerk zal tot Sjoukjes verbeelding gesproken hebben, vooral als haar vader er op de preekstoel stond. De zee en de dorpen Wierum, Peasens en Moddergat met hun vissershuisjes waren vlakbij. Sjoukje groeide misschien wat te veel tussen ouderen op, maar ze had ook wel vriendinnetjes onder de dorpsjeugd. Anders dan haar zusters die in Langweer geboren waren, een wat deftiger dorp, sprak zij met de kinderen in Nes Fries. Ze is er ook wel geplaagd, vooral omdat ze anders gekleed ging dan de dorpsjeugd die voornamelijk in het zwart liep, terwijl de meisjes van dominee Bokma de Boer deftige witte schorten droegen. Het scheldwoord was ‘spoeken’, spoken. In verschillende verhalen van Nynke van Hichtum worden kinderen gepest en uitgescholden om hun afwijkende kleding. Daarin zit ongetwijfeld iets van haar eigen nare jeugdervaringen, maar over het algemeen heeft ze een fijne kindertijd gehad in een liefdevolle omgeving. Ze werd opgevoed met idealen van medemenselijkheid en het delen van je eigen rijkdom met anderen. Met haar moeder en haar oudere zusters bezocht ze - om hulp en troost te bieden - de arme vissershuishoudingen in Wierum en Moddergat, dorpen die ook bij de kerkelijke gemeente van haar vader hoorden. Toen in 1883 een groot deel van de vloot van Wierum bij een storm verging, is Bokma de Boer daar veel geld bij ingeschoten, dat via zijn zwager, notaris Klaasesz van Ternaard, geleend was aan de vissers voor hun huizen en schepen, maar ook na die ramp waren ze niet arm. Dat Sjoukje een bijzondere plaats innam in het dorp is ze zich altijd wel bewust geweest en ze speelde de rol die haar door de dorpsgemeenschap toebedacht werd, graag. Zo las ze in de grote pastoriekeuken de dienstboden voor en verzamelde ze al heel jong de kinderen uit het dorp om zich heen om te vertellen en dan vooral graag griezelige spookverhalen. Het bijgeloof, dat in die tijd in die streek nog veel invloed had, intrigeerde haar zeer. Dominee Bokma de Boer had het als moderne vrijzinnige dominee die het geloof in spoken, plaaggeesten en duivelbanners bestreed, niet gemakkelijk in zijn gemeente van boeren en behoudende vissers,

bevolkingsgroepen die elkaar niet mochten en liever niets met elkaar te maken wilden hebben. Nadat hij in 1882 met emeritaat was gegaan is Nes lang vacant gebleven en na hem hebben er alleen nog orthodoxe predikanten gestaan. Misschien moeten we daar een verklaring zoeken voor het feit, dat Sjoukje voor zover wij weten nooit terug is geweest in haar geboortedorp, terwijl ze er in gedachten nog vaak vertoefde.

Schooltijd

De school die in Sjoukjes tijd nog openbaar was, is later ook naar de christelijke richting overgegaan. Het onderwijs dat ze er kreeg van een oude, enigszins eigenaardige vrijgezelle dorpsschoolmeester, was niet zo best. Haar vader probeerde daar wat aanvulling op te geven en in 1875 vertrok Sjoukje uit het veilige gezin naar een kostschool in Dokkum. Voor een beschrijving van die schooltijd laat ik Clara van Loon, die tegelijk met Sjoukje

aankwam, weer aan het woord: ‘Ik leerde haar kennen in augustus 1875 toen ik door mijn vader op school gebracht werd in Dokkum op “de Dag en Kostschool voor Jonge Dames” van mejuffrouw H. Tide man. Deze was met haar acht kostkippetjes in huis bij haar zuster en zwager ds M.W. Scheltema, de bekende predikant van de verenigde Remonstrantse en Doopsgezinde gemeente, nog meer bekend als de oprichter van de vereniging “Opvoeding der Weezen in het Huisgezin”. De familie Scheltema-Tideman was afkomstig uit Amsterdam, dus een echt “Hollandsche” familie zoals men dat noemde in tegenstelling met Friese dito. Behalve het Mulo-onderwijs dat wij er kregen hadden wij de kans een beetje behoorlijk Hollands te leren spreken. Behalve dominee, mevrouw en juffrouw Tideman, onze directrice, bestond het gezin nog uit hun vier kinderen, Ada, Betsy, Louise en Willem, van 16, 14, 12 en 10 jaar. De oudste zoon Bruno was medisch student in Leiden en Goos, de daaraanvolgende, leerling aan de rijks-hbs te Leeuwarden. Verder was er een 20-jarig nichtje Lucy Scheltema voor de huishouding, een Hollandse 28-jarige secondante, mejuffrouw Sacré uit Indië die ook Franse les gaf, verder de Duitse fräulein Hartmann “aus Wesel” en dan de acht kostmeisjes, meest Friezinnen met een enkele Groningse ertussen. Er waren behalve wij beiden nog twee Friese domineesdochters, twee zichtbaar gefortuneerde boerenmeisjes, de Groningse fabrikantendochter uit Veendam en een dochtertje van een blijkbaar Achterhoekse notaris, met zwaar Sneeks accent.’

Dominee Scheltema bracht zijn ideaal van de opvoeding van wezen in het huisgezin in zijn eigen huis in praktijk. In het grote woonhuis aan de Breedst raat in Dokkum woonden de kostschoolmeisjes bij het gezin Scheltema en het is voor Sjoukje Bokma de Boer goed geweest, dat ze nu eens een poosje niet meer de jongste was. De lessen werden gegeven in het oude koetshuis en de meisjes sliepen op de bovenverdieping waar kamertjes gemaakt waren, door schotten van elkaar gescheiden die met gordijnen konden worden afgesloten. Clara spreekt van mulo-onderwijs, ik denk dat wij de vakken en het niveau van de opleiding in Dokkum ongeveer mogen vergelijken met de latere mms: veel aandacht voor de moderne talen, veel literatuuronderwijs en ook een opleiding in de nuttige en fraaie handwerken. De dominee zal ongetwijfeld levensbeschou-welijke kwesties aan de orde gesteld hebben, er werd veel gewandeld en er werd ook toneel gespeeld. Sjoukje ontpopte zich niet alleen als een geboren vertelster die met haar griezelverhalen de hele meisjesclub in haar ban kon houden, maar ook als een talentvolle schrijfster van toneelstukjes. Een medeleerlinge noemde haar later ‘een intelligent, geestig type’. Aan Clara van Loon danken wij ook een beschrijving van het uiterlijk en van een aantal eigenschappen van Sjoukje Bokma de Boer: ‘Sjoukje was volgens algemeen oordeel een knap meisje, zij had mooie grote bruine ogen, donker krullend haar, een goed beloop van gezicht en een aardig lachende mond. Ik hield veel van haar maar haar gezicht had voor mij iets zenuwachtigs en onrustigs, ikzelf was erg kalm en nuchter, ook al hield ik even veel van een grapje als zij. Maar wij kibbelden ook vaak, zij was wat sentimenteel en kon zo - volgens mijn idee - idioot dwepen met helden en heldinnen uit boeken, dan trachtte ik uit reactie die wezens bespottelijk te maken. En daar zij haast voortdurend met iets of iemand dweepte, had ik vaak aanleiding om met de klompen op het ijs te komen en te trachten haar te ontnuchteren. Maar zij was zo lief, zo goedaardig, zo vrolijk, dus die ruzietjes tussen ons duurden niet langer dan totdat zij weer gekalmeerd was’. Ergens anders noemt Clara Sjoukje romantisch en sentimenteel en vertelt ze, dat ze talloze romans verslond en dweepte met personen die ze amper kende. Op

school aanbad ze de lerares Duits, die door Clara ‘ietwat glibberig’ wordt genoemd. Maar ze had ook belangstelling voor de andere sexe. Toen Clara de eerste dag vertelde, dat ze een toelatingsexamen had moeten doen voor een hoofdonderwijzer in aanwezigheid van een wethouder van Dokkum, vroeg ze meteen of dat die knappe jonge wethouder was geweest. Over het onderwijs in Dokkum vertelde de schrijfster in ‘Het Kind’ van 9 februari 1935 in een autobiografisch artikel naar aanleiding van haar 75e verjaardag: ‘Ook hier vond ik uitstekende jeugdlectuur en op school werden, bij het onderwijs in vreemde talen, de klassieken van elk land voorgelezen en besproken op een manier, die verdere kennismaking met deze soort lectuur aanmoedigde.’ En over haarvertrek van de kostschool: ‘Eindelijk was mijn schooltijd afgelopen. Ik zou de volgende dag naar huis teruggaan, toen mij de avond van te voren werd verzocht even in de studeerkamer van de dominee te komen. Ietwat

schoorvoetend betrad ik dit “Heilige der Heiligen” en doodverlegen werd ik, toen Ds. Scheltema mij vertelde, dat hij, door het lezen van mijn opstellen, tot de conclusie was gekomen, dat ik een geboren schrijfster was. Ernstig drukte hij mij op het hart, dit talent vooral niet te verwaaarlozen. Ik geloof niet, dat ik één woord heb geantwoord, zó verbijsterd was ik over deze onthulling! Ik kòn het niet geloven en geneerde mij zelfs, er tegen iemand over te spreken. Het heeft dan ook enige jaren geduurd, eer de aandrang om de pen op te vatten, zich bij mij openbaarde.’

Verkering en huwelijk

Nadat ze op 19-jarige leeftijd de kostschool verlaten had, kwam ze weer thuis op de pastorie en sleet haar dagen, zoals de jonge dochteren van haar stand dat deden: ze hielp haar moeder in de huishouding en waarschijnlijk ook bij het werk dat de predikantsvrouw in de gemeente van haar man diende te doen. Haar jongste zuster Rensia was in 1877 getrouwd met de weduwnaar Willem Reilingh; ze heeft vast wel eens bij hen gelogeerd en verder heeft ze veel gelezen en gehandwerkt en gewacht op een geschikte partner: de prins op het witte paard. In 1882 ging vader Bokma de Boer met emeritaat en het gezin verhuisde toen naar Brummen, later naar Renkum. Van een Fries dienstmeisje dat meeging, weten we een en ander uit die jaren. De familie leefde bescheiden. Mevrouw was goed, maar wat stil. Ytsje, het dienstmeisje dat twee jaar jonger was dan de jongste dochter, werd goed behandeld, maar haar bestaan lag in het werk, ze hoorde in de keuken. Dominee was een beste man en Sjoukje ‘in gol famke’, een aardige meid. Op de oudste dochter, de rechtzinnige, altijd alleen gebleven Jette, was de dienstbode minder gesteld. Dat is eigenlijk alles wat we weten van Sjoukjes leven in die jaren. Veel later heeft Troelstra wel eens verklaard, dat ze een relatie gehad had met een vriend van hem, door wie ze ernstig teleurgesteld was. Dat zou voor Pieter Jelles een reden geweest zijn om het huwelijk door te zetten, ook al had Sjoukje zelf al in de verkeringstijd twijfel geuit over de vraag of zij met haar zwakke gezondheid wel geschikt was om te trouwen: zwakte, die zich toen vooral uitte in zenuwachtigheid.

Verlovingsfoto

Vast staat, dat Sjoukje in maart 1885 uitgenodigd was voor het Groningse studentenbal door haar vroegere dorpsgenoot Dirk Hartmans. Dominee Bokma de Boer had beide kinderen destijds in het voorjaar van 1860 in dezelfde dienst gedoopt en Dirk was na afloop door zijn ouders meegenomen naar de pastorie, waar de doopouders met elkaar koffie gingen drinken. Hij had toen zelfs in Sjoukjes wieg mogen slapen. De familie Hartmans behoorde tot de kennissenkring van Sjoukjes ouders en het was voor haar een diepe teleurstelling, toen de boerenzoon haar een paar dagen voor het feest in Groningen afschreef met de smoes, dat hij niet met een ‘Juffer’ uit durfde te gaan. Sjoukje logeerde al in de stad en haar baljurk was al genaaid. In een brief aan haar hartsvriendin schreef ze, dat ze er alsnog spijt van had, dat ze die Dirk destijds in haar wieg had laten slapen. Gelukkig doemde er een paar dagen later een andere pretendent op: ‘Piet Troel’, een juridisch student, afkomstig uit Leeuwarden. Hij zat onverwachts zonder meisje en liet Nynke door een wederzijdse kennis uitnodigen voor het studentenbal. Clara kende Pieter Troelstra wel: haar vader, Jacobus van Loon, was jarenlang lid van Provinciale Staten zoals Troelstra's vader, die evenals hij werkend lid was van het

‘Selskip foar Fryske taal- en skriftekennisse’. Clara's oudere broer Jan was zelfs Pieters patroon geworden bij het Groningsch Studenten Corps. Op de Leeuwarder hbs had Pieter een paar klassen lager gezeten; hij kwam toen wel bij Jan van Loon op diens kamer, maar hij werd door de ouders niet uitgenodigd voor gezellige avondjes of uitjes, waar ook de meisjes bij waren. Ik citeer Clara van Loon: ‘Ieder vond hem geestig, maar hij kwam bij niemand van onze kring aan huis. Met “kring” bedoel ik helemaal geen “stand” maar meer opvoeding, manieren, bescheidenheid enz., aan al die eigenschappen ontbrak het hem totaal, zodat “alle ouders” in onze kring van de conversatie van Troelstra niets moesten hebben.’ ‘Hij was een komediant, maakte reclame voor onbeleefdheid en was een grenzeloze ijdeltuit, waar hij iedereen aan opofferde. Een meisje uit onze omgeving zou hij nooit krijgen. Toch bleef hij altijd geestig.’ Dit ongunstige beeld, dat Sjoukjes vriendin geeft van de man die voor Nynke van Hichtum toch de enige in haar leven is geweest, komt vrijwel overeen met de beschrijving die Troelstra zelf in zijn ‘Gedenkschriften’ geeft van de brutale vlegel die hij in zijn studententijd is geweest. Hij sprak later altijd vol respect over zijn schoonouders bij wie hij een portie beschaving had opgedaan, waaraan het hem thuis in het moederloze gezin ontbroken had. Vooral van zijn schoonmoeder met haar bescheiden, maar wilskrachtige persoonlijkheid heeft hij veel gehouden. In zijn schoonvader waardeerde hij vooral, dat die hem nooit verweten had zijn dochter in zulke moeilijke levensomstandigheden te hebben gebracht. Sjoukje heeft zolang haar ouders leefden veel steun van hen ondervonden, ook later in Den Haag, toen Bokma de Boer en zijn vrouw bij hen in de buurt waren gaan wonen. De oude Troelstra heeft zijn zoon nooit vergeven dat die zijn hele welstand heeft opgeofferd aan zijn idealen en daarmee het gespreide bed waar zijn vader voor gezorgd had, zo hooghartig heeft afgewezen. Pas aan het eind van het leven van Jelle Troelstra hebben vader en zoon zich verzoend en heeft Pieter Jelles beloofd het directeurschap van de Neerlandia op zich te nemen. Maar ik ben op de gebeurtenissen vooruit gelopen.

In de tijd voor het studentenbal van maart 1885 had Pieter Troelstra er ruig op los geleefd. Teleurgesteld dooreen meisje met wie hij het serieus meende, had hij zich een tijdlang overgegeven aan wijntje en trijntje en zijn studie verwaarloosd. Beseffend, dat het op die manier bergafwaarts met hem zou gaan, had hij besloten het roer om te gooien en op zoek te gaan naar een moreel hoogstaand meisje, dat hem zou steunen in zijn pogingen wat van het leven te maken. Verschillende vrienden hadden hem al gewezen op de jongste dochter van de vroegere Nesser dominee, een meisje dat en qua stand en qua literaire belangstelling goed bij hem zou passen. Toen hij door omstandigheden plotseling zonder partner zat, heeft hij de kans op een ongedwongen kennismaking aangegrepen.

Het moet van beide kanten wel haast liefde op het eerste gezicht geweest zijn: Sjoukje met haar dweperige, romantische karakter is ongetwijfeld verguld geweest met de aandacht van de populaire student, die als Fries dichter toen al een grote naam had en voor Pieter moet de deugdzame domineesdochter met haar liefde en talent voor de literatuur de vrouw geleken hebben die volmaakt beantwoordde aan het beeld van de ideale geliefde met wie hij het leven wilde delen, nu hij besloten had zich eindelijk eens degelijk aan zijn toekomst te gaan wijden. Hij zag die toekomst in de advocatuur en wilde zich vestigen in zijn geboortestad, zodat hij ook een rol in de Friese Beweging zou kunnen blijven spelen. Dat Sjoukje een Friezin was, vond hij

belangrijk. Ook Troelstra verkeerde nog in zijn romantische periode, waarin hij ‘de oude Friese deugden’ verheerlijkte.

Of Sjoukjes ouders ingenomen waren met de aanstaande van hun jongste, weten we niet. Troelstra's vader vond de officiële verloving in mei 1885, toen ze elkaar amper twee maanden kenden, veel te overhaast, maar later was hij Sjoukje wel dankbaar voor de rustige ernst die ze in de losbol aangeboord had. Hij maakte nu serieus werk van zijn studie en promotie om zo gauw mogelijk te kunnen trouwen. Ondertussen werkte hij nog aan de uitgave van het *Nij Frysk Lieteboek*, dat in 1886 verscheen en aan de voorbereiding van zijn eigen Friese tijdschrift ‘For Hûs en Hiem’, waarvan in het voorjaar van 1888 het eerste nummer uitkwam.

Sjoukje was dolgelukkig, misschien ook omdat haar het lot van haar oudste zuster, die hard op weg was een oude vrijster te worden, bespaard bleef. Als Pieter het weekend in Gelderland kwam doorbrengen zong ze de hele dag en was, volgens het dienstmeisje Ytsje

‘út 'e skroeven’. ‘Bij het komen een zoen, bij het gaan een zoen en daar tussendoor wel een millioen’ was een van de dichterlijke uitingen waartoe haar verliefde hart haar inspireerde. Toch kende ze ook perioden van twijfel: ze was niet sterk, vooral haar zenuwgestel was snel geschokt. Zou ze het leven aan de zijde van een bruisende hartstochtelijke persoonlijkheid als Pieter Troelstra wel aan kunnen? Zou ze hem niet teleurstellen? Als ze daarover met haar verloofde sprak, wuifde die haar bezwaren weg. Ze trouwden niet alleen om het geluk te delen, maar ook om de moeilijkheden samen te overwinnen.

Achteraf heeft Troelstra erkend, dat Sjoukje wel gelijk had gehad met haar zorgen over hun gezamenlijke toekomst. Ze trouwden op 11 november 1888 en dat werd tijd ook: het eerste kind werd op 4 juli 1889 geboren. Ze kreeg naar goed-Friese gewoonte de naam Dieuwke naar haar moeders moeder. Het jonge gezin had zich gevestigd aan de Schrans te Huizum en als dienstbode was Hiltsje Feenstra uit Wergea bij hen in huis gekomen, een meisje uit een groot gezin, waar ze met veel liefde over sprak. Vooral de verhalen over moeder Harmke bleven Sjoukje Troelstra bij.

Het waren gelukkige jaren, die eerste van het huwelijk. Als Nynke van Hichtum had ze in 1887 haar debuut als schrijfster gemaakt met een bundeltje in het Fries bewerkte Duitse kunstsprookjes onder de titel *Teltsjesyn skimerjoun.* Pieter Jelles introduceerde haar in zijn blad als medewerkster voor de kinderrubriek en ze verzorgde ook de correspondentie die uit zijn hoofdredacteurschap van dat Friese familieblad voortkwam. Als kameraden en collega's in de literatuur werkten ze samen.

Helaas kwam er al gauw een einde aan die gelukkige periode. Het eigen tijdschrift was voor Troelstra iets, waar hij al jaren mee rondgelopen had. Nadat hij in 1881 *It jonge Fryslân* gepubliceerd had, stortte hij zich vol energie op de uitgave van het *Nij Frysk Lieteboek.* Oorspronkelijk had er een muziekkatern in de dichtbundel opgenomen zullen worden, maar toen dat niet gelukt was, verlegde hij zijn doel. Na de voltooiing van de liederenbundel zocht hij een nieuw podium voor zijn eigen literaire producten en die van zijn vrienden: dat werd begin 1888 het tijdschrift waarvoor hij al in zijn studentenjaren plannen had gemaakt en kopij had verzameld. De omstandigheden, waarin hij toen al snel kwam te verkeren, waren totaal anders dan die van de vrije student. Druk bezig met het opbouwen van zijn advocatenpraktijk, met de verantwoordelijkheid voor een vrouw, een kind en al gauw een tweede op komst, werd zijn blad een erfenis uit een eigenlijk afgesloten periode van zijn leven. Toen hij in diezelfde jaren gegrepen raakte door de opkomende arbeidersbeweging, waaraan hij zich met alle energie ging wijden, werd het blad een blok aan zijn been. Hij vulde het nog met stukken van vrienden en met gedichten die hij al in de verkeringstijd geschreven had, maar zijn nieuwe werk, getuigenissen van zijn nieuwe idealen, week zo sterk af van zijn vroegere romantische poëzie, dat hij zijn lezers van zich vervreemdde en na drie jaar zijn redacteurschap overdroeg. Voor Sjoukje betekende dat ook het einde van een literair creatieve periode. Het is heel opvallend hoe in haar oeuvre de jaren van scheppingskracht bepaald worden door haar levensomstandigheden. Van 1887 tot en met 1890 stond ze sterk onder de invloed van haar man en zijn werkzaamheid in de Friese literatuur stimuleerde haar ook zelf Fries werk te leveren.

Problemen met de gezondheid

Na de geboorte van het tweede kind, in januari 1891 als eerste zoon traditiegetrouw Jelle genoemd naar de vader van zijn vader,, werd Sjoukje ernstig ziek. Wat dat precies geweest is weten wij niet, maar misschien zouden wij het nu een postnatale depressie noemen. Geestelijke spanningen uitten zich onder andere in hartklachten en het werd zo erg, dat ze opgenoemen moest worden in een Utrechts ziekenhuis. De behandelende geneesheer verklaarde tegenover een familielid, dat hij haar ongeneeslijk ziek achtte en Troelstra heeft toen ernstig overwogen zich helemaal uit de propaganda voor de socialistische beweging terug te trekken. Volgens de arts had dat geen zin, omdat Sjoukje zich inbeeldde dat het haar roeping was haar man te steunen in zijn werk voor de arbeidersklasse, ja zelfs, dat zij de ware bezielende kracht daarachter was. Naar het inzicht van de specialist zou zij het alleen nog maar moeilijker krijgen als haar man om wille van haar zijn idealen zou verloochenen. Ze hadden immers ook samen voor dit nieuwe leven gekozen? Troelstra heeft toen met zijn schoonouders een ernstig gesprek gehad, waarbij er afspraken gemaakt zijn over hoe man en vrouw verder samen zouden leven.

Daarna is Sjoukje weer teruggekeerd naar Friesland, waar haar man ondertussen uit financiële nood een veel kleiner huis betrokken had.

Men heeft haar later wel verweten, dat ze een sterke geldingsdrang had en een uitgesproken behoefte om te laten zien dat ze zelf iets kon presteren. Ik ben geen psycholoog, maar dat lijkt mij een logische reactie op een dergelijke behandeling. Ze werd wel erg afhankelijk gemaakt van wat de dokter, haar man en haar vader voor haar bedisseld hadden. Ze kreeg de rol van eeuwige patiënte opgelegd, een vrouw met wie haar man altijd rekening moest houden en die hij niet meer als een echte wederhelft kon beschouwen. Iemand met een zwakkere persoonlijkheid had zich dat misschien laten aanleunen, haar heeft het ondanks het verdriet dat ze ervan gehad heeft toch ook sterker gemaakt en ze heeft zich ondanks haar zwakke gezondheid met al haar kracht willen wijden aan de taak die haar overgebleven was: de zorg voor de opvoeding van haar kinderen. Daarnaast heeft ze gevochten voor haar recht op eigen werk, voor het ontwikkelen van haar schrijftalent, maar ook dat heeft ze grotendeels aangewend om de positie van het gezin te verbeteren.

Voor Troelstra was de situatie in Friesland onhoudbaar geworden. Hij moest bedanken voor de post van inspecteur die hij bij de door zijn vader opgerichte verzekeringsmaatschappij had gehad. De betalende cliënten begonnen zijn praktijk te mijden naarmate zijn reputatie als advocaat van de armen groter werd. Hij besloot zich in Holland te vestigen en te proberen als propagandist en journalist een boterham te verdienen.

Het gezin verhuisde in 1893 naar Nieuweramstel, later naar Utrecht. Ze hadden het arm en het was een uitkomst dat Sjoukje af en toe wat kon verdienen met bijdragen aan tijdschriften en kranten en later ook met het schrijven van kinderboeken. Ze richtte zich toen noodgedwongen op de Hollandse markt en ging in het Nederlands publiceren. Vanaf 1896 schreef ze geregeld voor ‘Ons Blaadje’ van Nellie van Kol. Ze nam haar taak als opvoedster heel ernstig en bleef zolang de kinderen nog niet naar school gingen vrijwel altijd thuis.

Het leven van Troelstra speelde zich voornamelijk buitenshuis af. Tot hij in 1897 voor de SDAP, de partij die hij in 1894 had helpen oprichten, in de Tweede Kamer gekozen werd, was het met het gezinsinkomen slecht gesteld. Later was dat niet veel beter omdat een groot deel van de vergoeding in de partijkas gestort werd.

Het gezin Troelstra

Haar eerste oorspronkelijke boeken schreef Nynke van Hichtum in de laatste jaren voor de eeuwwisseling. Het waren de Eskimo- en Kafferverhalen, die zij baseerde op grondige studie van de culturen van die vreemde volkeren. Haar eigen kinderen hoorden graag vertellen over verre landen en mensen met andere gewoonten, maar toen de voorraad verhalen die zij vroeger van haar vader gehoord had, uitgeput was en ze op bibliotheekboeken terug moest grijpen, ontdekte ze dat er geweldig veel onzin geschreven werd. Om haar eigen en andere kinderen een eerlijker beeld te kunnen geven haalde ze uit de Utrechtse universiteitsbibliotheek studiemateriaal en ze kreeg er zoveel plezier in de gegevens uit reisbeschrijvingen, zendelingenverhalen en studies van de folklore te bewerken tot leesbare kinderboeken, dat ze het plan opvatte om na de Eskimo- en Kafferverhalen over de Australische inboorlingen te gaan schrijven. Door de problemen in haar persoonlijke leven

is ze daar niet aan toe gekomen, maar uit correspondentie weten we, dat ze zelfs het ambitieuze plan heeft gehad een wereldwijde cultuurgeschiedenis in afleveringen voor de jeugd te schrijven en daarna een reeks over de wereldgeschiedenis.

‘Das wäre mal eine social-demokratische Arbeit, ohne dass man den Kindern Dogmen einprägte, nichtwahr?’, schreef ze in 1901 aan Kautsky. In 1900 werd Troelstra benoemd tot hoofdredacteur van Het Volk. Om zowel zijn werk in de kamer in Den Haag, als dat op de redactie in Amsterdam goed te kunnen doen, verhuisde hij met zijn gezin naar Haarlem.

‘Afke's Tiental’

In datzelfde jaar moest de politicus een maand gevangenisstraf uitzitten, die hij zichzelf op de hals gehaald had door met een belediging van de rechterlijke macht te proberen de Hogerhuiszaak heropend te krijgen. Nynke van Hichtum kreeg van verschillende vrienden een uitnodiging om in die weken bij hen te komen logeren, maar ze wilde niet voor haar plezier uitgaan, terwijl haar man opgesloten zat. Liever wilde ze proberen die tijd goed te gebruiken voor haar schrijfwerk om zo wat te verdienen om hem na afloop op een reisje te kunnen tracteren.

In die maand stortte ze zich op het schrijven van het verhaal, waar ze al heel lang mee rond gelopen had. ‘Aus einem Guss’ kwam het boek, dat in haar hart en hoofd gedurende de jaren van haar moederschap vorm had gekregen op papier: *Afke's Tiental*. Ze schreef de verhalen van haar eerste dienstmeisje over haar moeder, over haar broertjes en zusjes, over de armoede en de gezellige geborgenheid die moeder Afke haar kroost desondanks wist te geven, eigenlijk voor zichzelf op, als een troostrijke therapie voor haar eigen gevoelens van onmacht en toen het boek af was, durfde ze het nauwelijks over te lezen. Nellie van Kol en Jan Ligthart aan wie ze het toch liet zien waren echter enthousiast en drongen erop aan het op te sturen naar de uitgeverij Wolters voor de Geïllustreerde Bibliotheek voor Jongens en meisjes, waar ze nota bene zelf redacteur van was.

Cornelis Jetses kreeg de opdracht tekeningen te maken en in 1903 verscheen *Afke's Tiental*. In dit herdenkingsjaar is bij Kluitman de 50e druk verschenen. Het succes van het boek heeft de schrijfster echt goed gedaan.

gipsmodel byld Afke's Tiental, foto: Sjoerd Andringa

Behalve over de gunstige recensies verheugde ze zich ook over de talloze brieven van arbeiders die ze kreeg en die haar schreven, dat ze door het boek begrepen hadden wat hun moeder voor hen betekend had. Fijntjes voegde Sjoukje Troelstra in een brief waarin ze daarover schrijft aan Karl Kautsky de opmerking toe, dat ze hoopte dat die mannen nu ook wat meer oog zouden krijgen voor de taak waar hun vrouwen voor gesteld werden. Nynke van Hichtum is geen ‘suffragette’ geweest. Ze werkte wel mee aan de meningsvorming over de rechten van de vrouw, o.a. door kranteartikelen en verder had zij met haar eigen werk een voorbeeldfunctie.

Huwelijksproblemen en scheiding

1903 was verder een heel moeilijk jaar. Bij de spoorwegstaking leed Troelstra veel prestigeverlies en Sjoukjes gezondheid werd zo zwak, dat de dokters bepaalden dat de kinderen uit huis geplaatst moesten worden, omdat ze de zorg voor hun opvoeding niet langer aankon. Sjoukje en haar man gaan dan heel eenvoudig

wonen in Scheveningen, op kamers bij bevriende partijgenoten. Dochter Dieuwke blijft bij Troelstra's secretaris in huis om in Haarlem haar opleiding af te maken en zoon Jelle wordt door zijn vader naar een Duitse kostschool, een zogenaamd Landerziehungsheim gebracht. Die school was duur, maar vooral moeder Sjoukje had hoge verwachtingen van het moderne onderwijs dat er gegeven werd. In de correspondentie met haar uitgever van Dishoeck komt meer dan eens ter sprake, dat ze behoefte heeft aan een vaste bron van inkomsten om Jelles opleiding te kunnen bekostigen.

De nieuwe manier van samenleven beviel het gezin goed. Sjoukje en Pieter misten de kinderen erg, maar ze kwamen wel tot rust en door druk briefverkeer hielden ze een goed contact met Dieuwke en Jelle. Sjoukje ging zelfs zo ver te verklaren, dat ze een nog inniger band kreeg met haar zoon, omdat de dagelijkse kleine ergernissen weggenomen waren nu hij door anderen werd opgevoed en de geremdheid bij het uiten van gevoelens, een handicap die Sjoukje aan haar Friese karakter toeschreef, in brieven overwonnen werd.

De idylle mocht niet lang duren: slag na slag trof de familie: in 1904 overleed de oude dominee Bokma de Boer, een jaar later zijn vrouw en in 1906 Troelstra senior. Vooral het wegvallen van haar ouders heeft Sjoukje moeilijk kunnen verwerken. Het leek wel, of haar man haar nog meer verwijten maakte, nu de matigende invloed van haar natuurlijke beschermers was weggevallen. Financieel kregen ze het door de erfenissen een stuk beter, maar dat betekende ook, dat ze weer een groot huis kochten en opnieuw een eigen huishouding moesten opzetten.

Te zeer geschokt door de dood van haar moeder kon Sjoukje die drukte niet aan. Zij werd door haar dokteres, Frau Fischer-Duckelmann, meegenomen naar Duitsland voor een lange kuur, waarbij versterking van het zenuwgestel door verschillende trainingen voorop stond. Aan zijn zuster schreef Pieter Jelles, dat hij er zich op verheugde haar na haar genezing weer op te halen en thuis te brengen, waar intussen de hele verhuizing geregeld was door de nieuwe hulp in de huishouding met wie Sjoukje en hij beide erg ingenomen waren. Daarna ging het ook weer een tijd goed, totdat Sjoukje weer ziek werd en naar haar dokteres in Duitsland af moest reizen om te proberen opnieuw herstel van krachten te vinden. In de ellendige tijd na het overlijden van haar moeder had ze haar man al eens voorgesteld te scheiden, omdat ze hem niet langer tot last wilde zijn als ze dan toch niets meer voor hem kon betekenen. Pieter had haar toen bezworen dat hij zonder haar nog minder opgewassen zou zijn tegen de de strijd die zijn roeping was, dat hij natuurlijk leed onder haar zwakheid, maar dat hij er niet aan dacht te scheiden.

In 1907 schreef hij haar echter, dat er een nieuwe liefde in zijn hart was opgebloeid. Om wille van vrouw en kinderen wilde hij wel proberen daar tegen te vechten, maar Sjoukje wenste dat offer niet. Na lange, verdrietige gesprekken besloten ze te scheiden. De kinderen mochten kiezen bij wie ze wilden wonen - ze kozen beide hun moeder -, maar die wilde beslist dat ook hun vader nog een rol in hun opvoeding zou spelen. Dat alles werd in juli 1907 beslist tijdens Sjoukjes verblijf in Duitsland. Het huwelijk werd officieel ontbonden op 27 december; op 15 januari 1908 trouwde Troelstra met Sjoukje Oosterbaan, de hulp in de huishouding, van wie hij de aandacht en verzorging kreeg waar hij zoveel behoefte aan had en die zijn eerste vrouw hem niet had kunnen geven.

Een nieuw leven

Tragisch en vernederend voor Sjoukje Bokma de Boer. Haar trots was gevoelig gekwetst, vooral doordat Troelstra zich nog voor de officiële scheiding al in het openbaar vertoonde met zijn nieuwe vrouw. Zoon Jelle, met wie ze haar hele verdere leven een uitzonderlijk goede band heeft gehad, beschouwde de scheiding ook als het grote verdriet in het leven van zijn moeder, maar toch geloof ik dat je, als je achteraf probeert de kwestie objectief te beoordelen, moet constateren dat de scheiding ook voor Nynke van Hichtum goed is geweest. Bevrijd van gevoelens van onmacht, omdat ze haar man niet kon bieden waaraan hij het meeste behoefte had: warmte, geborgenheid en verzorging, bevrijd van verwijten van zijn kant, heeft ze kans gezien met haar kinderen een nieuw bestaan op te bouwen, een bestaan waarin ruimte was voor haar schrijverschap. Ook Troelstra viel de verandering in haar gesteldheid op toen hij haar kort na de scheiding nog eens opzocht in haar eigen huis en zag, hoe vief en bedrijvig ze daar bezig was. Niet dat ze het gemakkelijk gehad heeft. Ze

heeft verschrikkelijk hard moeten werken, maar het moet haar voldoening gegeven hebben dat haar boeken gewaardeerd werden en dat ze steeds meer erkend werd als autoriteit op het gebied van de kinderliteratuur. Tot 1930 kwam ze nauwelijks meer met oorspronkelijk werk. Was haar zelfvertrouwen te ernstig geschokt of ging haar belangstelling in die jaren meer uit naar sprookjesbewerkingen en had ze haar handen vol aan het uitvoeren van de opdrachten die ze van verschillende uitgevers kreeg? Om financiële redenen kan ze de voorkeur gegeven hebben aan dat werk boven het creatieve schrijverschap.

Haar fantasie was niet echt groot. Ook haar oorspronkelijke werk is, als wij dat nagaan, eigenlijk altijd gebaseerd op werkelijke gebeurtenissen. In *Afke's Tiental* op het leven van het gezin Feenstra uit Wergea, in *Jelle van Sipke Froukjes* en *Schimmels voor de koets* op de levensgeschiedenissen van jongens die de schrijfster nog uit haar geboortedorp kende en in *Drie van de oude plaats* op de herinneringen van een oude vrouw, de moeder van de hoofdpersoon Aike.

Die later 'Friese' boeken schreef Nynke van Hichtum in de dertiger jaren, toen ze in Hilversum woonde, waar ook haar zoon Jelle zich met zijn vrouw en stiefdochter gevestigd had. Ze had toen weer de innerlijke rust gevonden om zich met zichzelf en haar eigen herinneringen bezig te houden. Tussen de scheiding en die Hilversumse tijd liggen jaren waarin ze veel verhuisd is en soms haast het leven van een zwerfster leidde. Ze woonde eerst met de kinderen in Utrecht, verhuisde naar Bunnik, waar haar dochter trouwde met een kunstenaar, vestigde zich in 1914 opnieuw in Haarlem en vormde toen met Jelle, de inmiddels weer gescheiden Dieuwke en haar eerste kleinkind opnieuw een gezin. Nadat Dieuwke opnieuw getrouwd was en in het buitenland was gaan wonen, heeft ze gereisd, waarschijnlijk meestal samen met haar zoon, die als kunstschilder werkte op Corsica, in Frankrijk en Zwitserland, maar ook in het kunstenaarsdorp Bergen en in het Gooi.

Het stemt verdrietig in brieven aan haar uitgever uit de twintiger jaren te lezen, dat ze om studiemateriaal vraagt voor haar sprookjesbewerkingen maar geen adres kan noemen, waar die boeken in de volgende weken heen gestuurd kunnen worden. Een vast thuis had ze in die jaren niet: misschien ging ze wel een tijdje naar haar zuster in Bennekom, of logeren bij bevriende partijgenoten in Scheveningen, of misschien vond ze een goedkope pensionkamer in Bergen.

Toen haar man in 1925 met een grootse huldiging afscheid nam van de politiek was zij daar niet bij. Toen hij overleed in 1930, moest ze van vrienden horen hoe indrukwekkend de begrafenis geweest was. De laatste jaren kwam ze de deur niet meer uit, maar ze ontving veel vrienden, oude, maar ook veel jongere. Ze correspondeerde en ze schreef. Voor een deel waren haar geldzorgen opgelost door de uitkering die Troelstra voor haar geregeld had bij de Neerlandia, maar ze bleef ook werken om anderen nog eens iets toe te kunnen stoppen. Haar zoon was kunstschilder, haar dochter was met een kunstenaar getrouwd en in de dertiger jaren hadden die het niet breed. Tot het laatste toe leefde ze met de kinderen en kleinkinderen mee en probeerde ze hun zorgen te verlichten.

Ze dacht veel aan vroeger en was vast van plan haar jeugdherinneringen in een laatste boek vast te leggen, nadat ze al bij wijze van afscheidsgeschenk aan 'it heitelân' *De jonge priiskeatser* in het Fries geschreven had. Dat is er niet meer van gekomen. Ze overleed op 9 januari 1939 in aanwezigheid van haar zoon.

Besluit

Samenvattend moet ik u zeggen, dat ik Nynke van Hichtum een bewonderenswaardige vrouw vind, een boeiende persoonlijkheid wier leven voor een deel bepaald is door afkomst en omstandigheden, maar die aan de andere kant juist geworden is, die ze is geworden door zich daaraan te ontworstelen.

'Courage' spreekt uit de fermheid in haar optreden tegenover uitgevers, haar waardige houding tegenover de lasteraars van haar man na de scheiding, de durf om gevestigde reputaties aan te vallen in haar kritieken, het doorzettingsvermogen om ondanks haar zwakke lichaam zoveel werk klaar te krijgen, zo'n indrukwekkend oeuvre op te bouwen. Het moet een grote zelfoverwinning geweest zijn om in een brief van 1926 aan haar man te erkennen, dat haar opvolgster hem verzorgd had zoals ze het zelf niet had gekimd. Dat getuigt van levenswijsheid en ziele grootheid. Er zit iets heldhaftigs in haar houding. Levenslang was ze het meisje dat voor 'skrale mich' was uitgescholden en dat moest bewijzen dat ze er toch best mocht zijn. Dat lukt

haar. Haar ambitieusheid wint het van de verlegenheid.

Wat vonden vader en Eeltje een gezellig troepje rondom de tafel zitten,
en wat smulden ze allen van de aardappelen met worteltjes!

uit: Afke's Tiental, 1903, illustratie: C *Jetses*

En toch is haar uitstraling niet helemaal natuurlijk. Er zit geposeerdheid in. Ze geloofde een houding te moeten aannemen en vervolgens geloofde ze, bewust of onbewust, in die houding. Wat is ze lang jong, kinderlijk, afhankelijk. Wat reageert ze op haar 25e nog bakvisachtig als ze een uitnodiging voor een feest krijgt; wat is ze aan de andere kant vroeg oud! Hoeveel pose zit er in ondertekening van haar brieven met ‘jins âlde Nynke’? Waarom laat ze zich in Hilversum door de jonge AJG-ers ‘mem’ noemen? Wat is er waar van het verhaal dat ze een pseudoniem moest gebruiken omdat de naam Troelstra een te slechte klank had bij de uitgevers? Als haar dat van pas komt, koketteert ze ook met die naam. Ze heeft soms een handige, vrouwelijke manier om anderen voor zich te laten werken. En die prachtige, ontroerende scheidingsbrief? Hoeveel spontaan gevoel zit daarin en hoeveel is theater, gekunsteldheid, conventie? Het is met moderne ogen heel moeilijk te bezien.

De inbeelding, waaraan ze volgens haar arts als jonge vrouw al ongeneeslijk leed, heeft ze niet overwonnen, maar ze heeft kans gezien er een positieve wending aan te geven. Ze werd de zelfstandige werkende vrouw, ze werd de autoriteit op het gebied van de kinderliteratuur, ze werd de moeder die altijd voor haar kinderen klaar stond. Als dat rollen geweest zijn die ze naar haar eigen gevoel moest spelen, dan heeft ze die overtuigend over het voetlicht gebracht. Niet alleen zij geloofde erin, ook generaties liefhebbers van haar werk. Dat is een grote verdienste.

Gebruikte bronnen:

Brieven, handschriften en documenten uit het bezit van het Frysk Letterkundich Museum en Dokumintaesjesintrum te Leeuwarden, het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum te 's-Gravenhage, het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis te Amsterdam en het Ryks Argyf yn Fryslân te Leeuwarden.

Voor verdere literatuuropgave zie:

S. van der Weg en J. van der Weg-Laverman, *Hûndert jier Nynke fan Hichtum.* Grou, 1989.

Recente publikaties van de schijfster:

(met dr. JJ. Kalma) ‘Sjoukje M.D. Bokma de Boer’. In: *Biografisch woordenboek van het socialisme en de arbeidersbeweging in Nederland.* Deel 3. Amsterdam, 1988.
‘Het leeven is wel eens wat te moeielijk...’. In: de Strikel 1989, 2. pp. 3-8.
(met Jant van der Weg- Lave rnian) ‘Lezen over Nynke van Hichtum’. Den Haag, 1989.
‘Koarte skets fan it libben fan Nynke fan Hichtum’ en ‘De brieven fan Nynke fan Hichtum’. In: Trotwaer 1989 1/2, pp. 5-6 en 7-28.
‘Nynke van Hichtum 1860-1939’. In: Documentatieblad Kinder- en jeugdliteratuur, 3e jaargang, nr. 9, pp. 33-39.

Jant van der Weg-Laverman

Nienke van Hichtum en haar boeken-kinderen

Inleiding

Iedere auteur heeft bij het schrijven, bewust of onbewust, een lezerspubliek voor ogen. Dat beeld krijgt gestalte in de tekst. We kunnen een tekst dus nalezen op vragen als: hoe tekent de auteur kinderen en hoe komt het kindbeeld dat een auteur voor ogen staat, in de tekst tevoorschijn? Aan de hand van dat kindbeeld kunnen we ondermeer nagaan hoe een schrijver over het kind denkt. Neemt de auteur het kind serieus of is de kindertijd een voorbijgaande fase en moet het kind zo vlug mogelijk volgens het stramien van de volwassen mens gevormd worden?

Onder kindbeeld versta ik hier een voorstelling van het kind, die de auteur - bewust of onbewust - bij het schrijven hanteert. Die voorstelling krijgt gestalte door directe uitspraken maar vooral door de uitbeelding van het kind in zijn handelen en in relaties met anderen. Ik heb het kindbeeld trachten op te sporen in vier prozawerken van Nienke van Hichtum, en wel in de zogenoemde Friese boeken, hoewel maar één ervan oorspronkelijk in het Fries is geschreven: *De jonge priiskeatser*, dat Nienke zelf in het Nederlands vertaalde onder de titel *Jelle van Sipke-Froukjes.* De andere drie zijn *Afke's Tiental, Schimmels voor de koets* en *Drie van de oude plaats*. *Afke's tiental* verscheen in 1903 en *Drie van de oude plaats* vlak na haar dood in 1939.

Om het kindbeeld te kunnen bepalen zijn de verhaalfiguren en met name de kinderen van het grootste belang. Eigenschappen, gedrag, uiterlijk, rolpatronen en de karakterontwikkeling zijn steeds bekeken; daarna komen de relatie tussen kinderen onderling en die met volwassenen.

Opvallend is de rol van de volksverhalen binnen het werk van Nienke. Welke bijdrage leveren deze volksverhalen aan de vorming van het kindbeeld? Waarom worden ze op die plaats verteld? Zit daar een pedagogische bedoeling achter en wil de verteller het kind daarmee veranderen of zijn ze alleen bedoeld als sfeermakers?

‘Afke's Tiental’

Het boek bevat een serie schetsen over de verschillende leden van het gezin, met een hoogtepunt aan het eind: een dag op het water. Moeder met de beide jongste kinderen en de oudste dochter gaan niet mee, maar die worden wel voortdurend gemist, vooral moeder. Zij is in feite de hoofdpersoon van het verhaal; ze speelt niet alleen in dit gedeelte, maar in alle andere avonturen op de achtergrond de belangrijkste rol.

In het eerste deel van het verhaal is de winter met zijn kou aanleiding tot de verhaalmotieven; het tweede deel speelt zich af in de zomer. Het gezin bestaat naast heit Marten en mem Afke uit de volgende personen: Wiepkje en Watze die beide niet meer thuis wonen en rond de twintig jaar zijn. Dan komen Eeltje van veertien, Jouke van twaalf, Klaas van tien en Jetze van acht jaar met als jongsten nog Baukje, Sietske, Wiebe en Sipke.

Allereerst ontmoeten wij de pasgeboren Sipke. Tot voorbij de helft van het verhaal wordt hij voortdurend ‘de (kleine) pop’ of ‘de kleine jongen’ genoemd, maar op een

bepaald moment is hij groot genoeg om bij zijn naam te worden genoemd. Meteen krijgt hij dan meer reliëf: hij wordt ondeugend en spat de ‘brij’ de kamer rond. Zijn opvoeding kan beginnen: moeder vindt het wel leuk, maar geeft hem toch een tik op zijn vingers. Iedereen is gek op hem, hoewel de jongens dat niet willen tonen. Sipke komt verder alleen op de achtergrond voor, nogal begrijpelijk gezien zijn leeftijd.

Van de andere jongens zijn Klaas en Jetze de jongsten. Zij lijken wel wat op elkaar; ze zijn beide ondeugend, maar hebben ook een warm hart, vooral voor moeder. Bij Klaas zien we dat vooral als hij zijn eigen zuur verdiende centen offert om een warme schort voor moeder te kopen. Wiepkje helpt hem daarbij. Als hij, thuis gekomen, ten onrechte straf van zijn moeder krijgt is hij daar erg verdrietig over, hoewel hij niet openlijk in verzet komt. De verzoening met moeder wordt kort afgehandeld, want, zegt de verteller, in Friesland zijn

ze niet gewend om gevoelens te tonen. Tegenover zijn zusjes toont hij een wat ambivalente houding: hij is er trots op dat die hem vertrouwen, maar als diezelfde zusjes griezelen van de wormen die aan de vishaak moeten, dan lachen hij en Jetze hen uit, terwijl Watze en Eeltje meer rekening houden met de afschuw van de meisjes. Het ongeluk met het paard dat Jetze en hij beleven, ontstaat doordat beide jongens elkaar willen overbluffen. Jetze is spontaner dan Klaas; hij is twee jaar jonger. Die spontaniteit geldt zowel voor goede als voor verkeerde zaken. Direct in het begin al levert hem dat een berisping van moeder op; hij wordt naar buiten gestuurd, omdat hij zijn precieze broer Jouke plaagt. Om dit weer goed te maken zoekt hij takken, welke handeling even wordt onderbroken door het avontuur met oude Meint; maar als Klaas reeds voor moeder in het spier blijkt te zijn geweest, spoort dit Jetze aan om ondanks zijn angst voor het donker de verzamelde takken op te halen. In zijn gedrag zit hij tussen kleuter en schooljongen in. Aan de ene kant wil hij de flinke jongen uithangen, aan de andere kant wekt hij graag medelijden op bij zijn moeder na een klein prikje met de schaar van Klaas. De anderen lachen hem uit en de 'flinke' jongen verdwijnt naar het achterhuis. Maar als er een 'vreemde' binnenkomt, verbergt hij zijn tranen en toont een opgeruimd gezicht. Naast stoer gedrag komen ook zachtere gevoelens naar voren: allereerst is dat de liefde voor zijn moeder; daarnaast is hij helemaal overstuur, huilt hij zelfs openlijk na het ongeluk van Klaas met het paard.

De huishoudelijk aangelegde Jouke van 12 wordt in zijn doen en laten getekend als een enigszins roldoorbrekende figuur. Hij is goedaardig, zacht, precies en voorzichtig, de toeverlaat van zijn moeder en de trouwe verzorger van de anderen. In verschillende zaken komt dit naar voren, o.a. wanneer hij zijn moeder helpt bij de zaterdagse schoonmaakbeurt. Wel schaamt hij zich daar voor en wil hij niet dat anderen hem zullen zien. Eeltje van 14 werkt op de zuivelfabriek, hij heeft altijd honger en krijgt daarom net als zijn vader meestal een hapje extra. Zoals Jetze een tussenfiguur tussen twee leeftijdsfasen was, is hij dat ook. Hij hoort bij de volwassenen, maakt met vader en Watze de boot in orde, maar soms is dat volwassen zijn moeilijk en zou hij willen handelen als de jongere kinderen, zoals blijkt bij het drinken van de warme melk. Ook de verteller rekent hem zo nu en dan bij de 'jongens'.

Omslag 'Afk'es Tiental', 1903

De al volwassen te noemen Watze komt aan het eind van het verhaal thuis vanwege het kleine broertje. Hij is soldaat en vertelt alleen over de leuke zaken van het kazerneleven. De moeilijke kanten wil hij pas kwijt wanneer zijn vader en hij samen zijn. Van hem is het plan afkomstig om met elkaar een dag het water op te gaan en na het ongeluk met de boot regelt hij de dingen die gedaan moeten worden. Hij voelt de gevoelens van de anderen goed aan, ook die van de volwassenen. Hij is gek op zijn moeder en belooft haar als hij straks uit dienst komt een nieuwe jurk.

Kleine Wiebe, de op één na jongste van het gezin, is net als de jongste zeer vertederend in zijn gedrag. Toch krijgt ook hij een strenge opvoeding. Zo geeft moeder hem een tik op zijn vingers, als hij probeert het gat in zijn sokje groter te maken. Lang blijft hij zwak, maar zijn moeder geeft hem de eieren die eigenlijk voor haar zelf waren bestemd. Daardoor bloeit hij op en heeft hij in het tweede gedeelte van het verhaal de kracht om zich uit

de tafelstoel te worstelen met alle consternatie vandien.

De oudste dochter Wiepkje dient in de stad bij een mevrouw. Haar rol als vrouw is duidelijk: als ze thuis komt ruimt ze de kamer op en maakt het gezellig, zoals alleen meisjes en vrouwen dat kunnen, volgens de verteller. Samen met Klaas zorgt ze ervoor dat moeder een warme schort krijgt. Het valt haar ook direct op hoe keurig moeder het 'wiegje' van de kleinste heeft bekleed met het weinige dat deze voor handen heeft. Ze heeft daar bewondering voor. Ze ziet het werk, weet van aanpakken en is zich bewust van de armoede thuis. Toch klaagt ze niet, hoewel ze het in haar dienst beter gewend is. Niettegenstaande het feit dat ze niet meer thuis woont, rekenen de anderen haar bij het gezin. Bij de evenementen missen ze haar.

De andere meisjes in het gezin zijn Baukje en Sietske van ongeveer zes en vier jaar. Ze worden bijna identiek beschreven; alleen als ze verdwalen krijgt Baukje als oudste wat meer reliëf: ze speelt die rol ten opzichte van Sietske goed. De meisjes zijn teer, in tegenstelling tot de jongens. Kunnen die laatsten altijd wel eten, zij hebben na een paar hapjes rijst met bessesap die ze van Wiepkje krijgen, al genoeg. Uiterlijk zijn ze fijn en bleek en qua karakter verlegen en gauw bang. Ook zij zijn niet gewend hun gevoelens te laten blijken. Hoogstens stoten ze mekaar even aan en zitten ze bij opwindende mededelingen met rooie wangetjes verder te breien. Want bijna elke keer dat zij op het toneel verschijnen is ook het breiwerkje in de buurt: het dagelijks aantal naaldjes moet gebreid worden. De voorbereiding op hun toekomstige taak begint dus al vroeg. Het feit dat ze voortdurend bloemen willen plukken hoort eveneens bij de rol van meisje c.q. vrouw. De meisjes hebben maar weinig tijd voor spelen, maar in die schaarse momenten tonen ze veel fantasie, zoals blijkt uit het winkeltje spelen met de geplukte bloemen. Ze willen graag met anderen delen, zowel de saliemelk als het snoep en de taartjes die ze onderweg van 'pleziervaarders' krijgen.

'De jonge priiskeatser' of 'Jelle van Sipke-Froukjes'

Ook in dit boek wordt een serie avonturen verteld, maar nu van één persoon, de jongen Jelle. Hij speelt de hoofdrol, zijn moeder is op de achtergrond de belangrijkste bijfiguur. Het hoogtepunt van de avonturen is de kaatspartij in Franeker, waar de bijna volwassen Jelle de prijs wint.

Een oud volksrijmpje, 'Krul haar, krul zin, krul leven zit erin', verklaart Jelles karakter. Aan zijn gekrulde haar heeft Jelle zelfs een keer zijn leven te danken, nl. als zijn hond Bijke alleen maar houvast aan dat haar kan krijgen en hem zo het water uit sleept: zwembroekjes bestonden in die tijd nauwelijks, in elk geval niet voor dorpsjongens als Jelle en zijn vrienden. Jelle doet graag aan alles mee en heeft plezier in het leven. Bij spelletjes is hij haantje de voorste en vooral bij het kaatsen blinkt hij uit.

De jonge priiskeatser, © *T. Bottema, repro: FLMD*

Hij is nieuwsgierig en intelligent en leest graag, hoewel hij daarvoor niet veel gelegenheid heeft. Want ‘arbeidersmensen’ hebben geen geld voor boeken en het eerste kinderboek dat hij in handen krijgt, is het boek dat meester hem brengt, als hij, na de mishandeling door de dorpskleermaker, met zijn voet moet zitten. Later krijgt hij van de jonker *Robinson Crusoë.* Dit verhaal speelt ook in *Afke's tiental* een kleine rol, nl. om de kleine meisjes af te leiden na het ongeluk met de boot. Meester wil Jelle helpen bij het leren voor

schoolmeester, maar dat is onmogelijk: Jelle moet mee verdienen.

Hoewel Jelle vaak hardhandig en overmoedig is, heeft hij toch een goed hart, vooral als het om zijn moeder gaat. Hij is eerlijk en kan goed werken, zoals blijkt bij de Beerstra's. Als minder goede eigenschap wordt verteld dat hij telkens boos is op de zusjes, wanneer ze hem van moeder moeten waarschuwen in verband met zijn klompen en sokken. Als hij moet rusten, komt hij tot het inzicht dat dit ten onrechte is geweest. Hij ontdekt hoeveel meer zijn zusjes voor moeder doen, terwijl zij in hun spelen evengoed worden belemmerd. Hij schaamt zich ervoor dat hij dit niet eerder ontdekte. Hij voelt zich egoïstisch en wil zijn gedrag veranderen. Als gevolg daarvan deelt hij heerlijkheden als de ‘krinebrij’ van de boerin met de anderen, terwijl hij voor die tijd de soep lekker alleen opsmulde. Ook later deelt hij met zijn zusjes. Een duidelijke karakterontwikkeling dus, evenals dit het geval is bij het overwinnen van zijn koppigheid. Hij is kwaad van huis weggelopen, maar Aaltje, een schoolvriendin die hij later weer ontmoet, brengt hem het verkeerde van zijn doen onder ogen en dan gaat hij naar huis terug.

Ook in dit verhaal is sprake van het verbergen van gevoelens. Tranen horen er niet bij, vooral niet bij jongens. Toch komt de liefde van Jelle voor zijn moeder duidelijk in zijn handelen uit, culminerend in de tocht met Bijke naar de jonker. Zijn voet is nog lang niet hersteld en Bijke kan hij eigenlijk niet missen, maar om de zorgen van zijn moeder te verlichten verkoopt hij de hond. Later, als hij van school is en zelf verdient, is moeder zijn eerste voorwerp van zorg.

Vrienden van Jelle zijn Jan en Bearn, beide verwoede kaatsers. Daarin zijn de jongens concurrenten, voor het overige grote vrienden.

Positief getekend worden de beide zusjes van Jelle en die van Bearn. Zus Wietske, jonger dan Jelle, komt van de bijfiguren het beste uit de verf; ze deelt in de financiële zorgen van het gezin, waarvan Jelle nauwelijks weet heeft. Zij verricht heel wat huishoudelijke werkzaamheden en is daarin ook veel handiger dan Jelle. Bovengenoemde Aaltje fungeert twee maal als raadgeefster van Jelle en heeft daarvoor invloed op zijn levensloop, zoals Jelle aan het eind van het verhaal vaststelt, zodanig zelfs, dat hij van plan is volgens oudfries gebruik haarde ‘knottedoek’ te geven, m.a.w. haar een huwelijksaanzoek te doen.

Naast deze positief getekende meisjes komen de dochters van de kleermaker en de stadsmeisjes die bij de dominee logeren, negatief over: zij zien neer op domme boeren als Jelle en accentueren in hun gedrag de tegenstelling tussen stad en platteland.

‘Schimmels voor de koets, of... vlooien voor de koekepan’

Het verhaal beschrijft het leven van de Friese jongen Sjoerd tussen zijn 11e en zijn 22e jaar en de carrière die hij maakt. Bij de beschrijving van het kindbeeld beperk ik me vooral tot de eerste helft van het verhaal, het deel waarin verteld wordt van het ongeluk van Sjoerd en de gevolgen daarvan. Zijn toekomst wordt mede door dit ongeluk bepaald. Immers, de gierige boer betaalt hem minder uit dan zijn leeftijdsgenoten, vanwege zijn stijve been, hoewel hij evenveel, zo niet meer presteert dan die anderen. Dat is één van de redenen waarom hij zijn geluk in Amsterdam wil beproeven.

Naast Sjoerd figureren zijn kleine broertje Bouwe, zusje Marijke, vriend Jan en de kinderen van het dorp, vooral de jongens, die op de achtergrond meespelen.

Over het uiterlijk van Sjoerd wordt pas iets gezegd, wanneer dit afsteekt bij zijn omgeving. Dit is het geval wanneer hij zijn oom uit de stad ontmoet en met hem naar Amsterdam gaat. Zijn boerse uiterlijk verandert in de loop van een aantal jaren zo vlug dat de anderen hem na 4 1/2 jaar een heer vinden. In zijn tafelmanieren en zijn taalgebruik past hij zich even snel aan.

Sjoerd wordt met veel nuances getekend. Hij is een ondeugende jongen die graag met zijn vrienden speelt. Daardoor ook gebeurt het ongeluk en heeft hij er de meeste moeite mee, dat hij voortaan niet meer gewoon met de jongens kan spelen. Hij is aardig voor zijn jongste broertje en vindt het een beloning wanneer hij bij Bouwe mag slapen. Marijke heeft dit door en stelt haar plaats beschikbaar wanneer Sjoerd voor het laatst thuis slaapt. Ook later, wanneer hij thuis komt vanwege vaders ongeluk bij de brand, slaapt hij bij Bouwe. Hij is en voelt zich de grote broer van Bouwe, aan wie deze raad kan vragen.

Sjoerd leest graag en krijgt van domineesjuffrouw na zijn ongeluk mooie boeken om te lezen. Zijn toekomstideaal haalt Sjoerd uit die

boeken. Hij wil een beroemd musicus worden, net als één van de figuren uit zijn boeken, als hij met zijn vioolspel veel succes heeft. Toch is Sjoerd op school beter in rekenen dan in andere vakken, waarin hij volgens meester middelmatig is te noemen. Niettegenstaande dat feit wil meester hem wel helpen om door te leren. Hoewel meester dit gratis wil doen en ook boeken beschikbaar stelt, kan het niet doorgaan: Sjoerd moet, net als Jelle, meehelpen om het gezinsinkomen omhoog te brengen. Dit is één van de weinige keren dat de armoede in het gezin naar voren komt. Ook het feit, dat er geen kritiek op de boer geleverd kan worden, omdat vader dan misschien zijn baantje verliest, wijst hier enigszins op, hoewel dit ook te maken kan hebben met gezagsgetrouwheid.

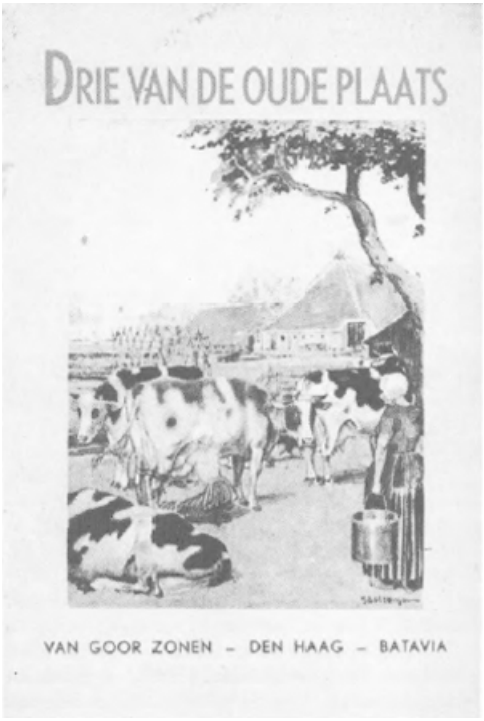
Sjoerd is een doorzetter, zoals blijkt na het ongeluk. Direct nadat de dokter zijn been heeft gezet, wil hij op een stoel zitten en ook later, wanneer hij eerst de krukken voor een stok verruilt en nog later ook die stok versmaadt, laat hij zijn sterke wil zien. Op de achtergrond staat daarbij de gedachte dat hij zich er zelf doorheen wil slaan. Dankzij eerlijkheid, trouw en wilskracht komt hij vooruit. Zijn grote voorbeeld daarbij is oom Bouwe. In het negatieve lijken die beiden eveneens op elkaar: oom Bouwe is net zo'n stijfkop als Sjoerd, zoals blijkt bij hun ruzie en de langdurige verwijdering daarna.

Zus Marijke is aan het begin van het verhaal kwaad op Jan, Sjoerds vriend, omdat deze het ongeluk - niet opzettelijk - heeft veroorzaakt en het duurt lang, voor ze hem dit kan vergeven. Toch trouwt ze tenslotte met dezelfde Jan. Zij doet huishoudelijk werk voor moeder en is vriendelijk en vol zorg voor Sjoerd na zijn ongeluk. Dat de verstandhouding minder goed zou zijn, omdat de laatste avond dat Sjoerd thuis is, iets goed gemaakt moet worden, blijkt uit het verhaal niet duidelijk. Ze plagen elkaar vaak, maar Marijke voelt gevoelens van anderen ook goed aan en is verder vrolijk van aard.

Bouwe is nog klein als het verhaal begint, nogal verlegen en bang voor vreemde mensen, ook als hij wat groter is geworden. Hoewel hij dan vaak even ondeugend is als zijn broer Sjoerd op die leeftijd. In het begin van het verhaal is al duidelijk, dat hij een warm hart voor dieren heeft en deze gevoelens krijgen gestalte in zijn ideaal om later voor dieren te zorgen. In eerste instantie heeft hij daarbij het oog op de ‘lakenveldse’ koeien in het Amsterdamse Vondelpark, na een bezoek aan Artis op de de dieren van de dierentuin.

‘Drie van de oude plaats’

In dit boek speelt weer een moeder de hoofdrol. Toch is het ook het levensverhaal van het meisje Aaike, die tijdens een noodweer wordt geboren. Ze komt eigenlijk wat te vroeg en is eerst maar een ‘min stumperke’. Maar al gauw groeit ze voorspoedig, wordt een stevig boerenmeisje met blauwe ogen en een paar dikke rode wangetjes. Op de boerderij zijn de dieren haar grote vrienden en pas later komt ze ook met andere kinderen in aanraking, in eerste instantie vooral kinderen die haar hulp nodig hebben: een paar kleine arbeiderskinderen die ze verzorgt en op wie ze past als de moeder niet thuis is en de zieke Hendrikje, een leeftijdsgenote, door wie ze met de dood in aanraking komt.



Omslag van 'Drie van de oude plaats', 1939

Ze speelt graag en past zich vlug aan. Dat

blijkt wanneer ze een poosje bij grootmoeke in de stad woont, omdat ze door financiële moeilijkheden hun boerderij moeten verlaten. Ze vraagt veel en vindt nieuwe dingen interessant. Toch voelt ze ook wel verschil met de stadse nichtjes: bij hardlopen of vèrspringen kan zij prijzen halen, maar niet bij fijne manieren, zoals ze zelf bepeinst.

Aaike is een doorzetter die de moed niet gauw opgeeft. Daarnaast echter is ze gauw driftig, soms zo erg dat haar moeder zich daar zorgen over maakt. Deze vindt dat ze een straffe hand nodig heeft, omdat ze anders als haar vader zal worden: verwend en met te weinig zelfbeheersing. Dit aspect levert een hoofdstuk op met pedagogische bespiegelingen van moeder Trine. Toch is Aaike ook geduldig en vol medelijden voor anderen, zoals o.a. Hendrikje. Ze houdt van vertellen. Haar moeder is voor haar het grote voorbeeld, vooral in verband met zelfbeheersing en ze neemt zichzelf voor zich daarin te trainen.

Haar schoolopleiding verloopt aanvankelijk goed, maar aan het slot van het verhaal is moeder Trine teleurgesteld over de uiteindelijke resultaten. De meester en de schoolom-geving zijn daar debet aan. Tenslotte is ze te oud om weer naar school te gaan en moet ze dus leren door middel van lezen en door het luisteren naar de gesprekken van oudere, ontwikkelde mensen.

De moeders

In alle vier boeken speelt de moeder een grote rol, in *Afke's tiental* en *Drie van de oude plaats* zelfs een overwegende. In drie van de boeken zijn die moeders arbeidersvrouwen, die veel, zo niet alles voor hun gezin, voor hun kinderen over hebben. In *Drie van de oude plaats* wordt een stadsjuffrouw met succes boerin en vormt daarmee een uitzondering op de andere drie.

Moeder Afke, de hoofdpersoon in het eerste verhaal, kan geen van haar tien kinderen missen. Het liefst hield ze alle kinderen om zich heen, maar vooral kleine kinderen hebben een moeder nodig, is haar vaste overtuiging. Ze heeft alles voor hen over, tot en met haar enige behoorlijke rok en wil aan de eisen van haar rol binnen het gezin voldoen, ook al moet dat ten koste van haar eigen gezondheid gaan. Ze heeft een warm hart, hoewel ze dat niet laat blijken in onstuimige liefdesbetuigingen. Streng kan ze ook zijn als dat nodig is, voor jong en oud. In de gedeelten waarin ze niet als handelend persoon optreedt, is ze in de gedachten van de anderen toch aanwezig. Toch heeft ze ook haar fouten, maar die hebben te maken met vermoeidheid en zwakte. Klaas en de beide meisjes behandelt ze op een bepaald moment onrechtvaardig. Het wordt weer goedgemaakt, maar met weinig ophef. Tegenover haar man is ze even ontactisch door plagend te zeggen dat een moeder onmisbaar is.

Trine uit *Drie van de oude plaats* heeft veel van Afke, maar door de wat royalere omstandigheden waaronder zij leeft, heeft ze het veel gemakkelijker. Daardoor heeft ze ook tijd en gelegenheid om over opvoedingsvraagstukken na te denken en met haar man praat ze hier uitvoerig over. Zij is het grote voorbeeld voor haar enige dochter.

Froukje en Minke, de moeders van resp. Jelle en Sjoerd staan iets meer op de achtergrond, hoewel ook deze jongens hun moeder erg belangrijk in hun leven vinden.

Froukje begrijpt Jelles geestdrift voor het kaatsen niet goed, maar dit heeft te maken met haar herkomst uit de Friese Wouden[2]. Minke is veel labieler van karakter dan de andere drie. Haar gevoelens gaan nogal eens met haar op de loop, zowel bij verdriet als bij vreugde. Hoewel ook zij streng is, houdt ze net als de anderen veel van haar kinderen.

De vaders

Komt in *Afke's tiental* vader Marten alleen bij het dagje uit wat meer uit de verf, de vaders van Sjoerd en Jelle zijn krachtiger figuren. Heit Me inde rt, uit *Schimmels voor de koets*... speelt een grotere rol in Sjoerds leven dan de vaders uit de overige boeken. Hij is een sterkere figuur en heeft gezag, maar erkent op zijn beurt het gezag van personen die hiërarchisch boven hem staan, zoals de boer en de dokter, hoewel hij de capaciteiten van deze laatste wantrouwt. Dit blijkt niet zonder grond te zijn. Meindert is streng voor zijn kinderen, maar daarnaast ook vol begrip. Hij is nuchter, kalmer dan zijn vrouw en weet van doorzetten, zoals o.a. blijkt bij de grote brand. In dit doorzettingsvermogen en in zijn zelfbeheersing is hij Sjoerd ten voorbeeld. Verder maant hij Sjoerd zich niets van het schelden van andere kinderen aan te trekken, een raad die de vader van Jelle ook gaf, en hij heeft begrip voor de toekomstidealen van Sjoerd. Zijn

liefde voor dieren - Bouwe lijkt daarin op hem - is de oorzaak van de brandwonden die hij oploopt.

Aaikes vader tenslotte is ten opzichte van deze min of meer krachtige vaders een slappe figuur, zoals meermalen door de verteller en door Trine wordt gezegd. Dit heeft alles met zijn opvoeding te maken: de vrolijke en gulle jongen is door zijn omgeving verwend, een feit dat Trine inspireert hun kind beter op te voeden.

Notabelen

Tot de notabelen reken ik de schoolmeesters, de dominees en de dokters. De meester wordt meestal als een goed pedagoog getekend, behalve in *Drie van de oude plaats*. Deze meester heeft eerst vader Jan in zijn jonge jaren verwend en doet dat nu met diens dochter Aaike. Zelf heeft hij geen kinderen, maar het in huis opgenomen nichtje mag niet met de domineesdochters, de vriendinnen van Aaike, spelen, omdat dominee huisonderwijs geeft en de kinderen op gezette tijden naar Duitse scholen stuurt[3]. Ook didactisch is meester minder goed onderlegd, evenals zijn opvolgers in de stad, waardoor Aaike geen beste school-carrière heeft. Aaikes laatste meester is wel goed in zijn vak, maar hij kan de ontstane schade niet meer herstellen.

In *Afke's tiental* ontmoet de lezer geen dominee, in de andere drie wel, die ook alle drie, evenals hun vrouwen, zeer sociaal voelend zijn[4]. Domineesjuffrouw regelt het een en ander bij Sjoerd thuis na diens ongeluk. Bouwe gaat met haar mee om pannekoeken te eten, Sjoerd krijgt een mooi leesboek van haar te leen, evenals dit bij Jelle het geval was, en ook verder zorgt ze dat alles weer goed reilt en zeilt in het gezin.

Dokters komen voor in *Jelle van Sipke-Froukjes* en in *Schimmels voor de koets*... In het eerste boek valt de doktershulp positief uit. In *Schimmels*... daarentegen is de dokter niet in staat zich goed van zijn taak te kwijten; de oorzaak daarvan is de drank, waardoor zijn handen vaak beven als hij zijn patiënten onder handen neemt. Daardoor zet hij het been van Sjoerd niet goed, met alle gevolgen vandien. Vader Meindert kan na zijn ongeluk door een in het dorp vertoevende stadsdokter worden behandeld. Hier valt de tegenstelling stad/dorp duidelijk in het voordeel van de stad uit.

Verhalen

Wat is de functie van de vertelde verhalen? De volksverhalen en de verhalen over de jeugd van de ouders worden door de vader en soms door de meester verteld. Zo vertelt de meester in *Schimmels voor de koets*... uit de *Rimen en teltsjes*[5]. In vele gevallen dienen deze verhalen om de gezelligheid en het gevoel van saamhorigheid binnen het gezin te verhogen. Daarnaast worden sommige verhalen, o.a. die over Japik Ingberts in het eerste boek, verteld om pedagogische redenen: het verhaal wil duidelijk maken dat roversverhalen wel spannend zijn, maar dat de romantiek in de vroegere werkelijkheid vaak ver te zoeken was.

Kindbeeld in de onderzochte boeken

In alle vier boeken staat het gezin centraal. De afzonderlijke leden van dat gezin leiden hun eigen leven, maar hoogtepunt is voortdurend het samenzijn van het gezin, waarbij verhalen worden verteld om dit te bevestigen. In het middelpunt van het gezin staat de moeder, in het ene verhaal nadrukkelijker dan in het andere. Haar willen de kinderen graag helpen. De jongens en meisjes leven elk in hun eigen wereld; ze weten vrij weinig van elkaar. De meisjes hebben een vast rollenpatroon: zij doen de huishoudelijke karweitjes, breien hun vastgestelde taak, plukken bloemen en maken het interieur gezellig. Aaike uit *Drie van de oude plaats* is daarop enigszins een uitzondering. Dat ze enig kind uit een iets anders milieu dan de voorgaande verhalenkinderen is, zal hiermee te maken hebben. Toch is ze hiermee niet gelukkig; ze voelt zich althans bij de nichtjes uit de stad maar lomp en is in handwerken verre hun mindere. In het eerste verhaal kunnen we Jouke een enigszins roldoorbrekende figuur noemen. Hij is zorgzamer dan de andere jongens die behoorlijk ondeugend kunnen zijn, dit in tegenstelling tot de meisjes.

Gelijk voor beide seksen is dat hun spel op de een of andere manier door de armoede wordt belemmerd. Vooral bij *Afke's tiental en Jelle van Sipke-Froukjes* valt dit sterk op. In *Schimmels*... gebeurt het ongeluk direct in het begin van het verhaal, zodat Sjoerd daardoor in zijn spelen wordt gehinderd en dat ook als zodanig ervaart. Dat spelen en daarnaast vrij en onbelemmerd opgroeien voor het kind van levensbelang zijn, komt in de verschillende boeken direct of indirect duidelijk naar voren. Ook

op de vrije, lichamelijke ontwikkeling wordt, vooral in *Afke's tiental* en *Drie van de oude plaats*, sterk de nadruk gelegd. Het met elkaar willen delen, eerlijkheid, trouw, zelfbeheersing en doorzettingsvermogen zijn karaktereigenschappen die als positief worden getekend. De volwassenen zijn voor de kinderen het grote voorbeeld: in *Afke's tiental* en *Drie van de oude plaats* vooral de moeder, in de andere verhalen ook de vader en een oom. Vooral moeder Trine wordt als voorbeeld van ijzeren zelfbeheersing getoond en Aaike neemt zich voor zich te trainen ook zo te worden. Afke en Froukje verliezen hun zelfbeheersing wel eens, maar dat heeft te maken met hun zwakte, terwijl moeder Minke als een veel labielere vrouw wordt getekend.

Slot

Nienke van Hichtum laat zien dat armoede invloed kan hebben op de ontwikkeling van het kind, maar dat zijn gevoelsleven daaronder niet hoeft te lijden. Ook dan kan een kind vrolijk, ja zelfs ondeugend zijn en plezier in het leven hebben. Wel heeft deze armoede invloed op de vrijheid van de ontwikkeling, zowel in lichamelijk als in geestelijk opzicht. Aaike in *Drie van de oude plaats* heeft wat meer ruimte en gelegenheid om te spelen dan de kinderen van Afke. Het kind mag ondeugend zijn, als het maar eerlijk blijft en iets voor anderen over heeft. Vader, maar vooral moeder en de liefde voor hen spelen een belangrijke rol in hun leven. Die liefde mag niet onstuimig geuit worden, maar moet beperkt blijven tot het iets voor elkaar over hebben. Dat Nienke van Hichtum met dit oorspronkelijke werk voor kinderen en jeugd vernieuwend bezig is geweest, mag blijken uit een paar aspecten van dit onderzoek. Zo'n aspect is de beschrijving van het type ‘lief-ondeugend’ kind, zoals die in de verschillende verhalen voorkomt; de auteur staat daarmee, vooral met *Afke's Tiental*, in de Nederlands-Friese kinder- en jeugdliteratuur vooraan.

Tegenover al te onstuimige gevoelsuitingen uit de Romantiek zet zij de ingehouden, Friese wijze van uiten. Het feit, dat ze naast het vertellerspgrspectief veelvuldig vanuit het kind zelf vertelt[6.] en zo het kind en zijn zicht op de wereld serieus neemt, kan eveneens tot de vernieuwende aspecten gerekend worden, evenals de nadruk die gelegd wordt op het belang van het spel. Dat dit spel in tijden van armoede niet altijd mogelijk was, laat ze vooral in *Afke's Tiental* zien.

Zo bracht Nienke van Hichtum zowel op het gebied van de Nederlandse als van de Friese kinder- en jeugdliteratuur vernieuwing, was ze een pionier met *Afke's Tiental* en liet ze mogelijkheden zien voor kinder- en jeugdliteratuur. Als in de dertiger jaren haar overige ‘Friese’ boeken verschijnen, heeft ze ondertussen gezelschap gekregen van andere vooraanstaande auteurs voor kinderen en jeugd.

De hier onderzochte boeken zijn:

Afke's tiental. Groningen, 1903.
De jonge priiskeatser of *Jelle van Sipke-Froukjes.* Ljouwert [1939] / 's-Gravenhage, [1932].
Schimmels voor de koets, of... vlooien voor de koekepan? 's-Gravenhage, [1936].
Drie van de oude plaats. 's-Gravenhage, 1939.[1.]

6. Dit aspect is hier verder niet aan de orde gekomen.

Eindnoten:

2. Het kaatsspel wordt vooral in het westen van de provincie Friesland gespeeld.
3. Nynke haar eigen kinderen gingen ook in Duitsland naar school, naar de zogenoemde Landeserziehungsheime.
4. Misschien heeft Nynke hier haar eigen ouders geportretteerd.
5. Deze bundel met Friese volksverhalen en -verzen, naverteld door de gebroeders Halbertsma was in de loop van de eerste helft van de 19e eeuw tot stand gekomen en in 1871 voor het eerst in die vorm verschenen.
1. Nynke van Hichtum heeft dit boek zelf vertaald: *Het leven en de wonderbare lotgevallen van* Robinson Crusoë. Arnhem, 1923.

Wim van der Schaaf
De bewerkingen van volkssprookjes door Nienke van Hichtum

De bekende schrijver en kenner van sprookjes, de Engelsman Tolkien, zegt in zijn essay ‘Over Sprookjesverhalen’:

> Ik ben van plan over sprookjes te praten, hoewel ik mij ervan bewust ben dat dit een overijld avontuur is. Het Feeënland is een gevaarlijk land, waarin valkuilen voor de argelozen en kerkers voor de al te stout-moedigen zijn. En ik moet tot de al te stoutmoedigen worden gerekend, want hoewel ik van sprookjes heb gehouden sinds ik leerde lezen, en er bij tijden over heb nagedacht, heb ik ze niet als vakman bestudeerd. Ik ben nauwelijks meer geweest dan een dolende onderzoeker (of indringer) in het land vol verwondering maar niet vol kennis.

Ook het sprookjesland van Nienke van Hichtum is er een van valkuilen voor argelozen en stoutmoedigen. Het aantal sprookjes in Nienkes sprookjestuin is bijna onoverzienbaar groot en buitengewoon gevarieerd. Mijn enige voorsprong op Tolkien bestaat misschien hieruit, dat mijn liefde voor sprookjes niet begon toen ik leerde lezen, maar al is gewekt toen mijn ‘Beppe’ (Oma) mij keer op keer het bekende Friese stapelverhaal vertelde van het oude vrouwtje dat een houten duit vond en daar een varken voor kocht, dat niet naar huis wilde gaan of het moest gedragen worden. Toch ben ook ik nauwelijks meer geweest dan een dolende onderzoeker of een indringer in het land vol verwondering maar niet vol kennis. En mijn verwondering heeft vooral betrekking op de vraag, waarom een schrijfster, die bijna alleen romantisch-realistische boeken schreef over Eskimo's, Kaffers en arme Friese mensen, met als hoogtepunt het klassiek geworden *Afkes Tiental* uit 1903, in de periode tussen 1906 en 1930 bijna niet anders meer doet dan vertalen, bewerken en verzamelen van sprookjes. Pas na 1930 verschijnen een drietal werken in de oude trant, spelend in Friesland.

Uit een aantal brieven van Nienke van Hichtum blijkt naar mijn idee duidelijk, dat zij de scheiding met Pieter Jelles Troelstra in 1907 in feite niet wenste en ook niet geheel of misschien zelfs wel geheel niet heeft verwerkt. Ik wijs op de brief, opgenomen in deel drie van de gedenkschriften van Troelstra, gericht aan het partijbestuur van de S.D.A.P., waarin zij haar scheiding aankondigt en toelicht. Ik denk ook aan de brief aan Hendrik van Tichelen, Vlaams auteur en stimulator van de jeugdliteratuur, gedateerd 27 mei 1931, waarin Nienke haar gevoelens verwoordt naar aanleiding van de begrafenis van haar vroegere echtgenoot. Ik denk met name aan de eerdere ongedateerde brief aan dezelfde Van Tichelen, waarin ze schrijft: ‘maar mijn gezondheid was zwak en zoo heb ik er later in berust, dat hij van mij scheidde en hertrouwde met een jongere en gezondere vrouw, waaraan hij bij zijn moeilijke leven behoefte had en die hem verzorgt nu hij verlamd is (....). *Ik heb maar mijn troost gezocht en gevonden in mijn werk, zooals u ziet.’* Zoals Daalder terecht opmerkte: ‘Voor Sjoukje Bokma de Boer waren de eenzaamheid en het verdriet van de verworpenheid.’ Droogde in die tijden van eenzaamheid en verdriet haar eigen scheppende kracht op en vluchtte zij daarom in het herscheppen van een sprookjeswereld? Volgens Tolkien in het eerder genoemde essay bieden

sprookjesverhalen ook: Fantasie, Herstel, Vlucht uit de Werkelijkheid, Troost - al die dingen waar kinderen gewoonlijk minder behoefte aan hebben dan oudere mensen, en is ontsnapping een van de voornaamste functies van sprookjes. Als vormen van diepere 'escapismen' noemt hij: honger, dorst, armoede, pijn, verdriet, onrechtvaardigheid, dood. Het zijn, voor een deel althans, zaken die de schrijfster Nienke van Hichtum van nabij kende. En zij moet zich, zij het waarschijnlijk onbewust, hebben kunnen vinden in de volgens Tolkien hoogste functie van het sprookje, namelijk in wat hij noemt het 'eucatastrofische' van het sprookje, de goede wending, het gelukkige einde, dat in elk volledig sprookje aanwezig hoort te zijn. Diverse recensenten hebben gewezen op het verteltalent van Nienke van Hichtum en haar affiniteit met de volksverhalen. Mevr. Post-

Beuckens schreef in het Friesch Dagblad bijvoorbeeld: ‘Sprookjes, sagen en legenden hadden haar aandacht. Dit past wel bij haar voorkeur voor oude herinneringen, haar liefde voor het leven uit haar jeugd, voor de bijzondere folklore en traditie van het Friese volksleven.’

Margreet Bruijn noemde haar ooit: ‘Een sprookjesvrouw’, en ook Jelle Troelstra noemde haar ‘een geboren sprookjesvertelster.’ Als er dus al sprake was van een vlucht in het sprookje, dan was die keus haar niet alleen door haar vader met de paplepel ingegeven, maar haar kennelijk ook op het lijf geschreven. In *Wormcruyt met suycker* zegt Daalder:

> Wie haar bezocht, vond haar omringd door stapels geschriften in vele talen - ze zocht in iedere literatuur naar de sprookjes, de legenden, de sagen, de mythen en de epen, die haar de stof konden geven voor het werk, dat zij als een opdracht zag.

De boeken die haar de stof leverden voor haar vele sprookjesbewerkingen kreeg zij, voor een deel althans, van haar uitgevers. In sommige van haar buitenlandse bronnen staat voorin een ex libris van uitgeverij Kluitman. Uit brieven, o.a. aan de Wereldbibliotheek, blijkt dat zij uitgevers verzocht buitenlandse bronnen voor haar aan te schaffen. In haar sprookjesuitgaven vermeldde zij meestal alleen uit welk land een sprookje afkomstig was, haar bronnen verzweeg zij.

Gelukkig is een deel van haar bibliotheek, 99 boeken, in 1951 terecht gekomen in de Kon. Bibliotheek te Den Haag en hier vinden we een aantal van de werken terug waarover Nienke met haar uitgever Nico van Suchtelen correspondeerde. Het betreft o.a. *Die Märchen der Weltliteratur* van rond 1920, een serie sprookjesboeken uit vele landen onder redactie van Fr. von der Leyen. Om te achterhalen hoe Nienke van Hichtum met haar bronnen omging, heb ik een keus moeten maken uit haar grote productie. Ik heb daarvoor mijn oog laten vallen op een paar sprookjes van Grimm, vooral op de *Gouden Sprookjes* en op een aantal door haar bewerkte Russische sprookjes. Nienke bewerkte die sprookjes niet uit wetenschappelijke belangstelling of met een wetenschappelijke bedoeling, maar omdat zij ze geschikte, boeiende, zij het soms iets te ruige stof voor kinderen vond, met een grote vormende waarde. Bovendien waren haar sprookjesbundels niet in de eerste plaats bestemd om door kinderen zelf te worden gelezen of aan hen te worden voorgelezen. Sprookjes behoorden volgens Nienke te worden verteld, ze moesten zoveel mogelijk binnen de mondelinge verteltraditie blijven.

De sprookjes van Grimm

SPROOKJES VAN GRIMM
VERTAALD DOOR M. VAN VLOTEN
BIJEENGEBRACHT DOOR Nv HICHTUM
GEILLUSTREERD DOOR B. O MIDDERIGH BOKHORST
NU ZAL IK UW VONNIS UITSPREKEN
UITGAAF DER MIJ VAN GOEDE
EN GOEDKOOPE LECTUUR

Voor het vergelijken van Nienke van Hichtums bewerkingen van Grimm verkeren we in een lastig parket: haar bronnen zijn niet exact bekend. Daarom ga ik uit van de uitgave van 1857, de laatste nog door de gebr. Grimm zelf verzorgde. Relatief bekeken heeft Nienke van Hichtum niet zo erg veel Grimm-sprookjes bewerkt. Er zijn een aantal losse sprookjes verschenen, zoals in 1916 *De booze Wolf en de zeven Geitjes* en in 1920 de *Gouden Sprookjes*, een bundel die slechts twee sprookjes blijkt te bevatten, het bekende ‘De Gouden Vogel’ en ‘Goudkinderen’.

Een groter aantal bewerkingen van Grimm-sprookjes is opgenomen in de bundel *Oude Bekenden* uit 1937.

Voor mijn analyse heb ik met name bekeken:

‘De gouden visch, de gouden kinderen, de gouden paarden en de gouden leliën’ uit de *Gouden Sprookjes*, en daarnaast ‘Sneeuwwitje’ uit *Oude Bekenden* en *De booze Wolf en de zeven Geitjes.*

Het eerstgenoemde sprookje uit de *Gouden Sprookjes* heet bij Grimm eenvoudig ‘Goldkinder’. De titel die Nienke van Hichtum bedacht, zegt al iets over de uitvoerige vertelwijze waarvan Nienke zich bedient. Het verhaal is in de Nederlandse bewerking ongeveer vier keer zo lang als het origineel, er is een uitbundige en gedetailleerde vertelwijze, in tegenstelling tot de vaak uiterst sobere vertelwijze van volkssprookjes. Een prinses is schoon, lief of schrander. Hoe schoon, lief of schrander wordt niet geschilderd, maar blijkt vanzelf uit de handeling. Nienke van Hichtum echter beschrijft graag: zij gebruikt versierende en versterkende adjectieven en adverbia, ze maakt gebruik van regelmatige herhalingen. Een paar voorbeelden ter illustratie. ‘Een kleine hut’ wordt tot ‘een héél, héél oud, vervallen hutje’ en ‘een arme man’ is ‘een héél, héél arme visser’. Wanneer gewoon ‘een vis’ wordt gevangen, is dit bij Nienke van Hichtum ‘een grote, grote vis’ en als de vrouw van de visser ‘twee kinderen krijgt’, verschijnt de tweeling bij Nienke als ‘twee mooie, kleine kindertjes’. Het laatste voorbeeld laat nog een kenmerkend verschijnsel zien: haar voorliefde voor verkleinwoorden. We vinden er ettelijke voorbeelden van. Kennelijk dacht ook Nienke van Hichtum, dat (kleine) kinderen moeten worden aangesproken in wat wel wordt genoemd het ‘kleuterjuffentaaltje’.

Opvallend bij Nienke van Hichtum is nog dat in haar bewerkingen vaak uitvoerige dialogen voorkomen, waar in het origineel de indirecte rede gebruikt is. Ook dit lijkt een aanpassing aan de kinderwereld. Er zijn uitvoerige gesprekken tussen de visser en zijn vrouw en tussen de vis en de visser. En soms krijg je het idee, alsof Nienke het sprookje bewerkt heeft voor een uitvoering in de poppenkast. Dit gevoel wordt nog versterkt door het feit, dat de hoofdpersonen, die bij Grimm gewoon ‘de visser en zijn vrouw’ genoemd worden, bij Nienke van Hichtum ‘Jan’ en ‘Trijn’ heten. Een kenmerk van volkssprookjes is, dat er weinig beschrijvingen in voorkomen, het is bijna geheel opgebouwd uit handelingen. Bij Nienke van Hichtum zien we echter veel beschrijving. Ook hier een enkel voorbeeld. Als Grimm eenvoudig vermeldt, dat de visser en zijn vrouw arm zijn, schildert Nienke de armoede door een uitgehongerde vissersvrouw in de deur te laten verschijnen. En als door een wonder voor de visser en zijn vrouw een kasteel is verrezen en ze zich tegoed kunnen doen, zoals Grimm zegt, aan koeken, vruchten, vlees en wijn, dan tovert Nienke gebraden kippetjes, rijnwijn, kippesoep, vla, melkchocolade, pudding en taartjes op tafel.

Als een van de Goudkinderen door een gevaarlijk bos met rovers moet rijden, zegt Grimm enkel: ‘Toen nam hij berehuiden.’ Aldus vermomd komt hij veilig door het bos. In de Nederlandse versie zit meer theater want daar staat: ‘Hij reed naar het naaste dorp en kocht daar voor veel geld een hele massa berevellen.’ Je vraagt je af, of voor een vermomming twee of drie berevellen niet toereikend zouden zijn geweest. Tot deze theatrale stijl reken ik ook de taal die Nienke haar hoofpersonen laat spreken: de visser en zijn vrouw, en met name de eerste, spreken ‘plat’, iets wat in het origineel niet gebeurt. De visser zegt: ‘Als ik met den honger in m'n hals mot loopen’, ‘zou d'r hier niet ergens wat voor ons te bikken zijn?’ en ‘'k Zal zeivers wel wat uitzoeken’.

Een kenmerk van volkssprookjes is dat het een onvergankelijke wereld tekent. Het sprookje kent geen tijd en geen geschiedenis. Grimm vertelt dus, als hij het over de kinderen heeft: ‘De kinderen werden groot en flink. Toen zeiden zij: Vader, wij

gaan de wijde wereld in.' Nienke van Hichtum wil echter verklaren hoe het komt dat de tijd zo vlug voortschrijdt en voegt daarom toe: 'en ze groeiden veel vlugger dan andere kinderen.' Eenzelfde spel met de tijd zien we aan het begin van het verhaal als het gaat over de dagen dat Trijn haar man dwars zit met nieuwsgierige vragen naar de herkomst van hun plotselinge rijkdom. Het sprookje maalt niet om tijd, Nienke van Hichtum wel.

Zo bekommert het sprookje zich ook niet om personen, die geen rol meer hebben in het verhaal. Bij Grimm komt de moeder, nadat ze het leven heeft geschonken aan de tweeling, niet meer ter sprake. Zij heeft haar taak volbracht en is verder niet meer van belang. Bij Nienke van Hichtum blijft de bezorgde moeder Trijn echter tot het eind haar partij mee blazen.

Max Lüthi noemt als een van de kenmerken van het volkssprookje dat het stileert, de werkelijkheid abstraheert. Nienke van Hichtum creëert in haar sprookjesbewerking de

sfeer van een Hollands binnenhuisje met realistische beschrijvingen die als copieerlust van het dagelijks leven zijn te beschouwen. Met dat gevoel voor realisme hangt ook samen, dat Nienke allerlei zaken wil verklaren, zo mogelijk een zekere mate van logica in het sprookje het wonder een speelse vanzelfsprekendheid is. Uit veel bewerkingen van Nienke van Hichtum blijkt dat zij zaken telkens logisch wil verklaren, waardoor het wonder steeds een tikje wordt aangetast.

Een van de Goudkinderen, gekleed in bere-huiden en zijn gelaat verborgen in een kap van berevel ziet op zijn reis in een dorp een aardige meisje. Hij vraagt haar ten huwelijk en omdat zij hem ook aardig schijnt te vinden (zonder dat ze zijn gezicht overigens kent) zegt ze 'ja', waarna het huwelijk plaats vindt. Tot zover de versie van Grimm. Nienke van Hichtum vond dit vermoedelijk te onwaarschijnlijk. Vandaar dat zij een nieuwe scène invoegt. Zij laat eerst een schuttersfeest plaats vinden, met bal na. Als het bewuste meisje met de jongeman danst, loert ze stiekum even onder zijn kap, en wat ze daar ziet, o.a. prachtige gouden haren, is van dusdanige kwaliteit, dat ze heel snel 'ja' zegt op het huwelijksaanzoek dat volgt. Ze begrijpt nu immers dat de jongen geen gewone bedelaar is. En zo is het wonder van het sprookje in feite geminimaliseerd.

Soms voert de logica Nienke van Hichtum tot het invoeren van eigen onlogische zaken. De eerste broer van de gouden tweeling is door een heks in een steen veranderd. Hoe ze dat gedaan heeft, wordt door Grimm niet vermeld. De tweede broer zoekt en vindt hem, ziet de heks, maar blijft op veilige afstand, buiten haar invloedssfeer, en zegt: 'Als je mijn broer niet weer levend maakt, schiet ik je neer.' Zij raakt de steen aan, waarop de eerste broer tot leven komt en samen gaan de broers op weg naar huis. Bij Nienke van Hichtum wordt het verhaal nodeloos ingewikkeld en onlogisch. De eerste broer wordt door de heks door middel van een toverstokje betoverd, de tweede broer vindt hem dankzij het instinct van zijn paard. Datzelfde paard waarschuwt hem als de heks aan komt sluipen en hij kan net op tijd de heks het toverstokje afpakken. Daardoor is ze machteloos, maar ze kan dan nog wel, onder bedreiging van de tweede broer, via het uitspreken van een toverspreuk, de eerste broer tot leven wekken. Waarschijnlijk was Nienke van Hichtum even vergeten, dat het sprookje, hoe waar het ook mag zijn, geen logische werkelijkheid weergeeft. Afsluitend kan over 'De Goudkinderen' (en van 'De Gouden Vogel') gezegd worden dat Nienke van Hichtum:

- een levendig verhaal voor kinderen heeft gemaakt door invoering van veel dialoog, door naamgeving van hoofdpersonen en door aandacht voor details;
- de sprongsgewijze verteltrant van het volkssprookje heeft losgelaten ten behoeve van een meer 'vloeiende' vertelwijze;
- te weinig het sprookje als sprookje heeft verteld, waarbij het wonder te weinig een speelse vanzelfsprekendheid is en het geheel realistischer is geworden; met name bij 'De Goudkinderen' krijgt men sterk het gevoel met een bewerking voor de poppenkast te maken te hebben.

Voor de andere sprookjes van Grimm kan een overeenkomstig verhaal worden opgehangen, met dien verstande dat de Grimm-sprookjes uit de bundel *Oude Bekenden* nauwer aansluiten bij het origineel. Lezen we bijvoorbeeld 'Sneeuwwitje', dan merken we dat de stijl van Nienke van Hichtum nog dezelfde is, alleen last ze geen nieuwe

scènes in en is ze minder breedsprakig dan in de *Gouden Sprookjes.* Maar haar voorliefde voor adjectieven blijft. De koningin krijgt dus niet een dochtertje, maar een ‘snoezig Prinsesje’, en als Grimm zegt: ‘zij werd Sneeuwwitje genoemd’, dan zegt Nienke van Hichtum: ‘Mijn kindje zal Sneeuwwitje heten (....) en die naam paste precies bij het fijne, sneeuwblanke Prinsesje.’ In dit sprookje, maar ook in ‘De booze Wolf en de zeven Geitjes’, vallen de vele klanknabootsende woorden op zoals: ‘Pik-pik ging haar naald’ en ‘klop-klop-klop’ in plaats van ‘hij klopte aan de deur.’ Evenzo vinden we hier vaker directe rede, waar Grimm de indirecte rede gebruikt. Allerlei handelingen worden uitgerekt door uitvoerige begeleidende dialogen. Het verhaal is bovendien meer gedramatiseerd.

In ‘Sneeuwwitje’ is verder nog opvallend, dat Nienke van Hichtum griezeligheden zoveel mogelijk probeert te vermijden. Grimm vertelt hoe de jager, nadat hij Sneeuwwitje heeft laten ontsnappen, een wild zwijn schiet, longen en lever van het dier naar het paleis brengt waarde kok ze kookt, waarna de koningin het gekookte consumeert, in de overtuiging dat Sneeuwwitje dood is. Bij Nienke van Hichtum

evenwel schiet de jager een ree, hij brengt longen en lever naar de koningin en verder gebeurt er niets mee.

Ook de lust om zaken te verklaren en een logische samenhang aan te brengen treffen we hier aan. Als de koningin bijvoorbeeld ontdekt dat Sneeuwwitje nog leeft, vlucht de jager naar een ander land. Bij Grimm komt de jager niet meer ter sprake, hij heeft zijn plicht gedaan en zijn rol in het verhaal is dus uitgespeeld. Het slot van het verhaal is door Nienke minder griezelig gemaakt. In het origineel wordt de stiefmoeder uitgenodigd voor de bruiloft. Daar moet ze dan voor straf in gloeiend hete ijzeren pantoffels dansen tot ze er dood bij neervalt. In de versie van Nienke van Hichtum komt de stiefmoeder aanrijden in een gouden koets, ze stapt uit, ziet Sneeuwwitje en valt van schrik dood neer. Waarna een nog wat moralistisch getinte zin volgt: ‘En dat was maar gelukkig ook, want anders zou ze vreselijk gestraft zijn!’

Samengevat zou ik willen stellen dat de Grimm-sprookjes uit *Oude Bekenden* dichter bij de originele versies blijven dan eerder bewerkte sprookjes zoals die uit *Gouden Sprookjes* en *De booze Wolf en de zeven Geitjes*. Maar de specifieke stijl van Nienke van Hichtum blijft dezelfde: ze geeft graag vrij uitvoerige beschrijvingen, gebruikt veel versierende adjectieven, verkleinwoorden en onomatopeeën, ze vermijdt of verzacht griezeligheden, dramatiseert de sprookjes door dialoog en monoloog en betrekt zo nu en dan haar gehoor bij het verhaal, bijvoorbeeld als in ‘Sneeuwwitje’ de dienaar die de glazen kist draagt, struikelt, waarop Nienke van Hichtum vervolgt met: ‘Maar, nu moet je eens raden, wat er toen gebeurde! Denk eens aan:...’.

Russische sprookjes

Ook uit de Russische sprookjesschat heeft Nienke veel verhalen vertaald[1] of bewerkt. Een aantal bronnen die zij daarbij gebruikte, zijn wel bekend:

1. *Kaukasische Märchen* van A. Dirr (Jena, 1922)
2. *Russian Fairy Tales* - R. Nisbet Bain (1920)
3. *Contes Populaires Russes* - Ernest Jaubert (Paris, 1913)

Uit deze bronnen gebruikte Nienke van Hichtum in ieder geval een twaalftal sprookjes voor haar uitgaven *Het Groot Vertelselboek* (1922), *Het Wereldsprookjesboek* (1928) en *Russische Sprookjes* (1933). Al deze sprookjes zijn in de betreffende bronnen, zeer waarschijnlijk door Nienke zelf, in potlood op de betreffende pagina's aangemerkt met een kruisje.

Uit de twaalf sprookjes die zij bewerkte, kies ik er een uit om hier onder de loep te nemen en wel het sprookje ‘Der Rote Fisch’ uit de *Kaukasische Märchen* van Dirr, door Nienke van Hichtum letterlijk vertaald als ‘De rode vis’. Het sprookje gaat als volgt. Een koning wordt blind van ouderdom, het enige geneesmiddel daartegen is het bloed van de rode vis, die zwemt in de Witte IJszee. De zoon van de koning vangt de vis, samen met een aantal vissers, maar omdat hij de vis te mooi vindt, hergeeft hij het dier de vrijheid. Een neger verklapt dit aan de koning, die zijn zoon verbant uit zijn rijk. De zoon ontmoet dan een reisgenoot. In een stad aangekomen horen ze van een herbergierster dat de man, die de stomme dochter van de koning aldaar weer kan laten spreken, door de koning beloond wordt met deze prinses. Dankzij de reisgenoot, die een vernaai vertelt waar de prinses op reageert, krijgt de koningszoon haar tot

vrouw. Op de terugreis toont de vriend, waarom de prinses stom was geworden, hij geeft een middel om de vader van zijn blindheid te genezen, maakt zich bekend als de rode vis en verdwijnt dan even plotseling als hij verschenen is.

Vergeleken met het origineel vertoont de bewerking van Nienke van Hichtum dezelfde kenmerken als de hiervoor genoemde bewerkingen van de sprookjes van Grimm. Dat betekent dus, dat zij haar verhaal rijkelijk opsiert met adjectieven, adverbia en herhalingen, de naamloze koningszoon wordt ‘Oskar’ genoemd en er is aanmerkelijk meer directe rede. Deze zaken gelden in feite voor alle door Nienke van Hichtum bewerkte Russische sprookjes. Aan de hand van ‘De rode vis’ wil ik nog een drietal eigenschappen van haar bewerkingen naar voren halen:

1. haar zucht om zaken te verklaren, die in het sprookje geen verklaring nodig hebben;
2. haar streven ‘prikkelende’ zaken uit het sprookje te weren of af te zwakken;
3. een zekere mate van, wat ik maar even noem, ‘ontmythologisering’ van het sprookje.

1. *Verklarende toevoegingen*

Als de zoon van de koning de rode vis vangt, geeft hij die zijn vrijheid terug, volgens het origineel omdat: ‘er so schön war, dasz es ihm leid tat, ihn zu töten, und sie warfen ihn ins Meer zurück’. De schoonheid van de vis is de enige en voldoende reden; waaruit die schoonheid precies bestaat blijkt vanzelf uit de latere handelingen. Nienke van Hichtum vindt dit niet voldoende, want zij beschrijft de situatie aldus:

> Dadelijk haalden ze hem tevoorschijn. O, wat een prachtdier! Nog nooit hadden ze zo'n wondermooi schepsel gezien, en 't had ogen als een mens! Met die mooie zachte ogen keek het de goedige Tsarevitsj zo smekend aan, dat die de tranen in de ogen kreeg en - de blindheid van zijn vader voor een ogenblik vergat. Hij kòn dit beest niet doden - 't was immers geen gewone vis! Ja zeker, een mens moest dit zijn - een ongelukkig mens die door de een of andere boze tovenaar in deze toestand was gebracht! En zonder zich te bedenken, wierp de jonge medelijdende Tsarevitsj de Rode Vis weer in zee!

Bij dit fragment, dat het wonder zo nadrukkelijk alvast verklaart en dat vooruitloopt op het verdere verhaal, zodat er van speelse vanzelfsprekendheid nog amper sprake is, valt overigens nog iets op. Als de vis de tsarevitsj smekend aankijkt, krijgt deze laatste de tranen in de ogen. Dit soort gevoelsuitingen komt ook in andere sprookjes van Nienke van Hichtum regelmatig voor. Max Lüthi echter constateert als een van de kenmerkende eigenschappen van het volkssprookje, dat het geen gevoelsuit-barstingen kent. Gevoelens blijken uit handelingen, in dit geval laat de tsarevitsj zijn gevoelens blijken door de vis weer in zee te gooien.

Een tweede voorbeeld van een verklarende toevoeging is de zaak van de neger. Volgens de Russische bron verklapt de neger de ware toedracht aan de koning, omdat hij door de zoon is gestraft. Hoe hij afwist van de rode vis en waarom hij gestraft

werd, wordt niet meegedeeld: de neger nam wraak en daarmee basta. Niet alzo in de Nederlandse bewerking:

> De visser beloofde hem, het aan niemand te zullen vertellen. Want ach, wat zou zijn oude blinde vader wel zeggen, als hij 't vernam? Treurig keerden ze naar 't paleis terug en niemand zou ooit geweten hebben wat er gebeurd was, als niet een dienaar van de oude tsaar, een neger vol listen en streken, een gesprek tussen de Tsarevitsj en de visser had afgeluisterd. Nu wou het ongeluk, dat de Tsarevitsj deze neger eens op een diefstal betrapte en hem dreigde, aan zijn vader te zullen vertellen, wat hij gedaan had. De neger antwoordde hem niet, maar keek hem met een valse blik aan en liep zo hard hij kon naar de Tsaar, om hem te vertellen dat zijn zoon de Rode Vis wèl gevangen had, maar hem weer had laten zwemmen.

De pregnante zeggingskracht van het sprookje, de meer suggererende stijl, is vervangen door een breedsprakig exposé waarin zowel het een als het ander wordt uitgelegd.

Nog kort een derde voorbeeld. Als het originele sprookje vertelt, dat de reisgenoot van de koningszoon de stomme prinses weer aan het spreken krijgt, biedt de vader zonder blikken of blozen zijn dochter als vrouw aan aan de koningszoon, hoewel die er strikt gesproken geen recht op heeft. Er staat simpel en alleen dit: ‘Der König aber gab dem Königssohn

seine Tochter zur Frau.' Nienke van Hichtum geeft hier volgende verklaring:

> De oude Tsaar had de tranen in de ogen. Hij riep de verteller bij zich om hem te danken en bood aan hem tot zijn schoonzoon te maken, maar de jongeman ging bescheiden terzijde en verklaarde dat hij voor zijn meester, de Tsarevitsj Oskar, de Tsarevna ten huwelijk vroeg. Hijzelf wàs al getrouwd, verzekerde hij'

2. *Prikkelende handelingen*

Ook met betrekking tot de, wat ik in navolging van de schrijfster zelf, prikkelende handelingen noem, kunnen we concluderen dat menigmaal van de bronnen wordt afgeweken: in de Nederlandse bewerkingen worden ze zoveel mogelijk vermeden of in ieder geval verzacht. Twee voorbeelden uit 'De Rode Vis' noem ik in dit verband. Allereerst de woorden die de moeder van de Tsarevitsj spreekt tot haar zoon, als deze door de vader is verbannen van het hof. Zij zegt, dat als hij onderweg merkt, dat een man hem volgt hij moet blijven staan en, zegt ze letterlijk: 'und tu, als ob du pissen wolltest.' Komt de man in deze ietwat precaire situatie toch op hem toe, dan moet hij hem als reisgenoot accepteren. In de Nederlandse bewerking wordt deze situatie als volgt opgelost:

> Als je merkt dat er op de weg iemand achter je aan komt, kijk dan niet om maar blijf liever een poosje staan, alsof je in de verte iets ziet. Komt dan de man, zodra hij je heeft ingehaald, naar je toe om een praatje te maken, neem hem dan tot je reisgenoot.

Een tweede geval is ingrijpender en heeft ook zijn invloed op de structuur van het verhaal. Dit betreft de huwelijksnacht van de Tsarevitsj en de prinses. De reisgenoot zegt tegen de Tsarevitsj dat hij de deur van het slaapvertrek tijdens de huwelijksnacht niet op slot moet doen. De vriend sluipt dan 's nachts het vertrek van het slapende liefdespaar binnen, ziet een afzichtelijke slang via het venster de kamer binnenkomen

en doodt het dier met zijn diamanten sabel. Nienke van Hichtum laat deze scène feitelijk weg. Zij vermeldt enkel, dat de bruiloftsfeesten vele dagen lang duurden. Over de nachten geen woord! Maar daarmee komt ze iets verderop in het verhaal in moeilijkheden. Want als de Tsarevitsj, samen met zijn bruid en zijn reisgenoot, en beladen met vele geschenken, de terugtocht aanvaardt, komen ze op het punt waar ze elkaar voor het eerst ontmoet hebben. Hier zullen ze ook afscheid nemen. Ze verdelen alle geschenken, en dan staat de reisgenoot er op, dat ze ook de prinses eerlijk zullen verdelen. Hijzelf zal haar, nadat ze is vastgebonden aan een boom, van boven tot beneden doormidden klieven. De prinses, die tot driemaal toe met de sabel bedreigd wordt, schrikt daarvan dusdanig, dat een aantal slangen via haar mond haar lichaam verlaat. De reisgenoot vertelt dan, hoe een slang verliefd was geworden op de prinses en vele nachten bij haar had geslapen. ‘Von der Schlange Atem ist die Königstochter schwanger und stumm geworden.’ Ziedaar nu het dilemma waar Nienke mee zat opgescheept. Zij redde er zich op de volgende, naar mijn idee niet geheel bevredigende wijze, uit:

> De reiskameraad liet de Tsarevna aan een boom binden en trok zijn zwaard. Zij schrok zo geweldig toen ze dit zag, dat ze een hevige schok kreeg, waardoor tien kleine slangen uit haar mond vielen.

> Toen liet de Kameraad dadelijk zijn zwaard zakken en riep de Tsarevitsj toe: ‘Kom nader, vriend, en neem uw bruid terug! Ik moest mij wel zo wreed voordoen, opdat ze door een hevige schok de tien boze geesten kwijt zou raken, die op haar zevende jaar in haar zijn gevaren en haar stom hebben gemaakt.

Een overeenkomstg geval zien we bijvoorbeeld in het sprookje van ‘Das Schweinchen’, waarin een minister een groot varken probeert te beminnen omdat hij denkt dat het een betoverde prins is. Hij wordt dan evenwel, maar is dat niet het verdiende loon voor iemand die er een zwijneboel van maakt, door het beest doodgebeten. Ook hier zwakt Nienke van Hichtum het ‘prikkelende’ af tot minimale proporties, zeer ten gunste van de minister overigens.

3. *Ontmythologisering*

Tenslotte nog iets over de aantasting van het wonder in het sprookje, door een teveel aan realiteit. In dat verband noem ik, naast wat hiervoor reeds is gezegd over ‘prikkelende zaken’ en ‘verklarende toevoegingen’: de sigaren rokende Jan en de taartjes etende Trijn uit ‘De Goudkinderen’ en de moeder geit uit ‘De booze wolf en de zeven geitjes’ die in plaats van het bos in te gaan om eten te zoeken, zich naar de stad begeeft om boodschappen te doen.

Ook kan genoemd worden Nienke van Hich-tums gewoonte zich niet altijd te storen aan de getallensymboliek in het sprookje. In ‘De rode vis’ laat Nienke de vriend slechts een keer zijn zwaard opheffen, inplaats van er drie keer mee te zwaaien en in hetzelfde sprookje wordt de rode vis in het origineel op de derde dag gevangen, terwijl in de Nederlandse bewerking op de vierde dag gebeurt. Zo wordt in de uit het Frans vertaalde sprookje het getal 90 vervangen door 84, en het getal 25 door 20, zonder aanwijsbare reden. Kennelijk vond Nienke van Hichtum dit soort zaken niet echt wezenlijk voor sprookjes.[2]

Met betrekking tot de Russische sprookjes wil ik in het bijzonder nog wijzen op de aanvangsen slotformules. Erna Pomerancewa zegt in het uitvoerige nawoord bij haar uitgave van de *Russische Volksmärchen* dat het sprookje zich van andere genres van orale literatuur onderscheidt, doordat het als spel der fantasie wordt aangeboden, het is niet meer dan ‘verdichtsel’. De vraag naar geloofwaardigheid wordt bij sprookjes in het geheel niet gesteld (iets wat Nienke van Hichtum juist te vaak doet). Dit spel der fantasie wordt mede geaccentueerd doordat in vele Russische sprookjes min of meer uitvoerige aanvangsformules en slotformules voorkomen. Aan het begin van een sprookje bijvoorbeeld: ‘Of het nu waar is of niet, vanuit de hemel vielen drie appels,’ en aan het eind: ‘Het sprookje is uit - meer valt er niet te liegen.’ In de Russische sprookjes van Nienke van Hichtum is opvallend dat deze formules bijna steeds ontbreken.

Conclusies

De zojuist geciteerde Erna Pomerancewa merkt nog op, dat verteller èn toehoorder in geen enkel opzicht geloven aan de realiteit van het verhaal. De nadrukkelijke, bewuste oriëntering op de dichterlijke verzinsels vormt het hoofdkenmerk van

sprookjes als genre. Dit geldt met name voor de wondersprookjes en de diersprookjes, sprookjes die bij voorkeur door Nienke van Hichtum zijn bewerkt. Naar mijn idee heeft zij in die bewerkingen nogal eens het door Pomerancewa geformuleerde hoofdkenmerk veronachtzaamd. Ook Max Lüthi heeft gesproken over de kenmerkende eigenschappen van met name het Europese volkssprookje. Zo noemt hij in *So leben sie noch heute* een aantal specifieke sprookjeskenmerken, waarvan ik een paar noem:

- het sprookje heeft voorliefde voor extreme straffen, Nienke van Hichtum daarentegen neigt naar verzachting van straffen;
- sprookjes geven geen werkelijkheid maar wel waarheid, waar Nienke vaak te veel streeft naar realistische aanpassing;
- de vanzelfsprekendheid van het wonder is in sprookjes groot, bij Nienke treffen we echter, bijvoorbeeld bij helden die door dieren worden aangesproken met menselijke stem, grote verbazing aan;
- het handelingsverloop in het sprookje heeft scherpe overgangen, de vertelstijl van Nienke van Hichtum is door haar verklaringen en beschrijvingen vaak vloeiender;
- het sprookje kent veel handeling en weinig beschrijving, Nienke van Hichtum echter schildert en beschrijft met overgave;
- in sprookjes spelen onveranderlijke, symbolische getallen een belangrijke rol, voor Nienke lijken deze niet heilig te zijn;

- waar het sprookje in feite geen gevoelsuit-barstingen kent, laat Nienke van Hichtum bij haar heldinnen en helden soms rijkelijk de tranen vloeien.

Volgens Tolkien is: ‘De analytische studie van sprookjes (is) een even slechte voorbereiding op de genieting of het schrijven ervan als de historische studie van het toneel van alle landen zou zijn voor de genieting of het schrijven van toneelstukken.’

Deze opmerking heeft ook betrekking op de sprookjesbewerkingen van Nienke van Hichtum. Zonder vergelijking met een oorspronkelijke bron en zonder min of meer wetenschappelijke ballast blijken de sprookjes van Nienke van Hichtum boeiende en levendige verhalen, zij het soms wat breedsprakig. Zij was eerst en vooral een herscheppende vertelster pur sang, die wist wat haar jeugdig publiek verlangde. Wel geldt ook voor haar bewerkingen wat de Friese verteller van volksverhalen in een interview zei: ‘Leg je volksverhalen schriftelijk vast, dan worden het droogbloemen.’ Daar mag aan worden toegevoegd, dat het van belang is, wie die droogbloemen schikt tot een kleurig boeket. Nienke van Hichtum had daar een talent voor, ook al zijn een paar van haar bewerkingen, ik denk met name aan de *Gouden Sprookjes*, eerder kunst- dan droogbloemen.

Clara de Groot noemde Nienke van Hichtum bij haar vijfenzeventigste verjaardag ‘de moeder-vertelster’, een zeer terechte titel. Je zou ook kunnen zeggen dat zij een sprookspreek-ster van het zuiverste water was, die zeer velen via haar sprookjes en vertellingen nader heeft gebracht tot het genieten van de literatuur. Voorwaar geen geringe prestatie.

1. Uit *‘Kaukasische Märchen’* komen: Het sprookje van het varkentje; De rode vis; Het veulen, de geit en het varken; De dappere Nesni. Uit *‘Russian Fairy Tales’:* Van de Tsarewitsj Ivan, en van de harp, die muziek maakte zonder harpspeler; Fenist, de schitterende valk; Ga naar ‘Ik weet niet waarheen’ en haal mij ‘Ik weet niet wat’; Van Iwan die zijn droom niet wilde vertellen; Twee uit de knapzak; De kikkerbruid.

U it *'Contes Populaires Russes':* De Verstandige soldaat; De haan Pjeetja, de kat Kote Kotonaïwietsj en de vos.

2. Er zou in dit geval ook sprake kunnen zijn van vertaalfouten. Haar bewerkingen vanuit het Frans en het Engels wekken de indruk, dat zij deze talen minder goed beheerste dan bijvoorbeeld het Duits.

Ik wil de medewerkers van het F.L.M.D te Leeuwarden hartelijk dankzeggen voor de veelvuldig geboden hulp bij de tot standkoming van dit artikel.

Literatuur:

J.R.R. Tolkien - 'Over Sprookje s verhalen' in: *Sprookjes* (Utrecht/Antwerpen, 1979)

D.L. Daalder - Wormcruyt met suycker. Historisch-critisch overzicht van de Nederlandse kinderliteratuur (Schiedam, 1976[2])

Jelle Troelstra - *Mijn vader Fiter Jelles* (Leeuwarden, 1980[3])

J.J. Kalina - *Nynke fan Hichtum en Afke fan Wergea* (Boalsert, 1968[2])

Max Lüthi - *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens* (Göttingen, 1962)

Max Lüthi - *Märchen* (Stuttgart, 1962)

Max Lüthi - *So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen* (Göttingen, 1976 2)

Erna Pomeranzewa - *Russische Volksmärchen* (Wiesbaden, z.j.; onveranderde herdruk uit 1964, Akademie-Verlag, Berlin)

Brievenverzameling en Knipselmap in het 'Frysk Letterkundich Museum en Dokument aasje sint rum' te Leeuwarden

Recensies van Nienke van Hichtum in 'Het Kind' (vooral jaarg. 1904 t/m 1914).

Alex M.J. Riemersma

Sprookjes, door Nynke fan Hichtum in het Fries bewerkt*

Helaas zijn de opstellen, toneelteksten en eventueel gedichten van Sjoukje Bokma de Boer, op grond waarvan ds. Scheltema haar bij het verlaten van de kostschool in Dokkum in 1879 te kennen gaf '(...) dat ik een geboren schrijfster was', niet bewaard gebleven. 'Ernstig drukte hij mij op het hart, dit talent vooral niet te verwaarlozen' (Van Hichtum 1935: 66). Van dat talent vernemen wij niets totdat zij in contact komt met de student Pieter Jelles Troelstra.

Jammer genoeg is er geen correspondentie overgeleverd uit de verlovingstijd van Sjoukje Bokma de Boer en Pieter Jelles Troelstra. Die zou enige informatie kunnen verschaffen over het ontstaan van *Teltsjes yn skimerjoun*, het contact met uitgever H. Pijttersen in Sneek, de keuze van het pseudoniem 'Van Hichtum', de keuze van juist die zes (en de andere zes) sprookjes van Leander; en verder over de exacte bronnen van de door haar bewerkte sprookjes van Bechstein, Andersen en Macé; en over het eventueel raadplegen van bewerkingen van die sprookjes in het Nederlands. Pieter Jelles was vanaf 1881 bekend als Fries dichter. Vanaf 1886 was hij bezig met de oprichting van een nieuw friestalig tijdschrift, waaraan hij hoge eisen stelde qua inhoud en presentatie, zodat het kon concurreren met de bestaande jaarboekjes en almanakjes. Dat tijdschrift, *For hûs en hiem*, verschijnt echter niet eerder dan in 1888. Vanaf de eerste aflevering funktioneert Nynke fan Hichtum als redaktrice fan de rubryk 'For de bern'. Wij weten dus niet of Sjoukje in de jaren tussen 1879 en 1887 haar schrijfsterstalent verder ontwikkeld dan wel verwaarloosd heeft. Wij kunnen alleen vaststellen, dat zij geen literatuur voor volwassenen gepubliceerd heeft en dat zij al voor kinderen schreef voordat zij zelf kinderen had om aan voor te lezen. Ik denk daarom, dat zij vooral onder invloed van Pieter Jelles Troelstra in het beroep van kinderboekenschrijfster gerold is. Hij heeft zich daar aan het eind van zijn leven in zijn laatste ons bekende brief aan haar aldus over uitgelaten:

> Je spreekt over den invloed, die wij in menig punt op elkaar uitoefenden. Achteraf is de Anregung, die ik je heb gegeven, om te gaan schrijven, een levenszaak voor je gebleken. Het is werkelijk verheffend te zien, hoe je op dit gebiedje persoonlijkheid hebt gevormd, ontwikkeld **en** gehandhaafd, losgemaakt van wien of wat dan ook en tot een voltooiing van eigen kracht hebt opgewerkt
> (10 jan. 1927, IISG Tr. 73/54).

Het pseudoniem

Het eerste deel van het pseudoniem, 'Nynke', verwijst naar de vertelster Nynke van Foudgum, die indertijd de pastorie tuin onderhield en ook in Nes regelmatig op bezoek kwam; voor het tweede deel van het pseudoniem, 'Fan Hichtum', is tot nu toe geen overtuigende verklaring gegeven. De schrijfster wilde 'Foudgum' vermijden om de echte Nynke van Foudgum niet te verraden (Troelstra 1952: 50); zij verklaart zelf de keuze 'Fan Hichtum' als toevallig, 'het eerste wat mij in de gedachte schoot' (De Groot 1935). Ik geloof niet in het toevallige karakter van het pseudoniem; zij

had dan immers veel eerder ‘Van Dokkum’ (naar de kostschool) of een andere plaats in de buurt van haar oorspronkelijke woonplaats Nes (Dongeradeel) kunnen kiezen, bijv. Wierum, Brantgum of Peasens. Hichtum is een klein dorp in de buurt van Bolsward waar niets bijzonders over te vermelden valt; voorzover ik weet hadden Sjoukje, noch haar vader, noch Pieter Jelles daar relaties. De keuze van die plaatsnaam is dan ook niet te verklaren met behulp van levensfeiten van Sjoukje of Pieter Jelles.

Ik kan het niet bewijzen, maar het zou mij niet verbazen als nog eens aannemelijk gemaakt wordt, dat het pseudoniem ‘Fan Hichtum’ een verwijzing inhoudt naar ds. Johan van Hichtum, auteur van *Woutir in Tialle* (1609) en *Ansck in Hotick* (1639) en als zodanig inspiratiebron van de Friese Renaissancedichter Gysbert Japicx (1603-1666), waarmee Pieter Jelles Troelstra zichzelf serieus of spelenderwijs vergeleken heeft: hij trad in 1884

verkleed als Gysbert Japicx op tijdens de maskeradefeesten in Groningen, en hij maakte bij die gelegenheid een paar gedichten in de trant van Gysbert Japicx.

Ook Troelstra zwijgt in zijn *Gedenkschriften* over de keuze van het pseudoniem 'Fan Hichtum'. Dat zij er zich beiden na hun scheiding in 1907 niet over uitlaten, lijkt me niet zo vreemd. Maar ik zie wel enige argumenten voor mijn hypothese, dat de jongverloofden met de keuze van het pseudoniem 'Fan Hichtum' tot uitdrukking hebben willen brengen dat Sjoukje de inspiratiebron voor het dichterschap van Pieter Jelles was. Daarmee hebben zij tegelijk aanleiding gegeven voor de vergelijking van Pieter Jelles met Gysbert Japicx zelf.

Richard Leander, ps. van Richard von Volkmann (1830-1889)

Hoewel het onderscheid tussen volkssprookjes en kunstsprookjes tegenwoordig niet meer zo strikt toegepast wordt - ook al omdat de kunstsprookjes van bijvoorbeeld Hans Chr. Andersen geëvolueerd zijn tot volkssprookjes -, krijgen volkssprookjes in de kinderliteratuur de meeste aandacht en worden de echte kunstsprookjes daardoor enigszins veronachtzaamd. Dat is niet altijd zo geweest.

De kunstsprookjes van Leander hebben tussen 1871 en 1913 niet minder dan 48 drukken beleefd, met een totale oplage van naar schatting 900.000 exemplaren (Debrunner 1932: 606; 607). Van de vertaling in het Nederlands verscheen al in 1881 de derde druk. Afgezien van haar persoonlijke smaak zou zijn populariteit in Duitsland en Nederland ook een verklaring kunnen zijn voor het gegeven, dat Nynke fan Hichtum in het begin van haar loopbaan sprookjes bewerkt heeft van een auteur die nu niet meer zo bekend is.

In het voorwoord presenteerde Leander zijn sprookjes trouwens ook al niet als produkten van de eigen fantasie, maar als oude verhalen uit de eigen kindertijd. Zijn biograaf Debrunner zegt er dit over: 'Volkmanns *Träumereien* bieten keine Kunstmärchen. Sie dürfen auch nicht einmal immer als Märchen im Grimmschen Wortsinne bezeichnet werden. Wir finden keine Schnurren, Anekdoten, Zaubergeschichten, eigentliche Märchen kaum ein halbes Dutzend' (Debrunner 1932: 560).

De meeste sprookjes die opgenomen zijn in het bundeltje *Teltsjes yn skimerjoun* (1887) hebben een religieus tintje. Alleen 'It jonge fû-geltjse' is uitsluitend profaan. De zes sprookjes van Leander die niet in dat bundeltje maar in het tijdschrift *For hûs en hiem* opgenomen zijn, dragen uitdrukkelijk geen religieus karakter. Misschien heeft de uitgever Pijttersen in Sneek invloed uitgeoefend op de keuze van de sprookjes in *Teltsjes yn skimerjoun.* Het is ook mogelijk dat Nynke fan Hichtum in tweede instantie zelf minder gecharmeerd was van de religieuze sprookjes van Leander.

Richard Leander, 'Die Traumbuche'

Hundert Jahr oder mehr ist's wohl schon her, dass der Blitz in sie einschlug und sie von oben bis unten auseinanderspellte, und eben so lange schon geht der Pflug über die Stätte; - früher aber stand einige hundert Schritte vor dem ersten Hause des Dorfes auf einen Rasenhügel eine alte mächtige Buche; so ein Baum, wie jetzt gar keine mehr wachsen, weil Thiere und

Menschen, Pflanzen und Bäume immer kleiner und erbärmlicher werden. Die Bauern sagten, sie stamme noch aus der Heidenzeit, und ein heilige Apostel sei unter ihr von den falschen Heiden erschlagen worden. Da hätten die Wurzein des Baumes das Apostelblut getrunken, und wie es ihm in den Stamm und die Aeste gefahren, sei er davon so gross und kräftig geworden. Wer weiss, ob's war ist? Eine eigene Gewandnis aber hatte es mit den Baum; das wusste Jeder, Klein und Gross, im Dorf. Wer unter ihm einschlief und träumte, des Traum ging unabweislich in Erfüllung. Deshalb hiess er schon seit undenklichen Zeiten die Traumbuche, und Niemand nannte ihn anders.
(uit: *Träumereien an französischen Kaminen* (1881): 129-130)

De langste vertelling in *Teltsjes yn skimerjoun* is ‘De greate linebeam’ [de grote lindeboom]: het is de bewerking van ‘Die Traumbuche’. Er wordt in verteld hoe een toevallige reiziger en een kasteleinsdochter elkaar krijgen, elkaar weer kwijtraken, maar uiteindelijk - innerlijk verrijkt - het leven toch samen voortzetten. Het volksgeloof wil, dat de droom van iemand die toevallig onder de boom slaapt, beslist uitkomt. De toevallige reiziger droomt onder de boom wel van een mooie vrouw en twee

leuke kinderen. Hij gelooft er zelf niet letterlijk in, maar vertelt de kasteleinsdochter om haar te plagen dat hij slapend onder de boom van haar gedroomd heeft, met haar zal trouwen en later zelf kastelein zal worden. Dat gebeurt dus ook, en ze zijn gelukkig totdat hij vijf jaar later bekent, dat zijn verhaal over de droom maar een grap van hem was. Dat is voor haar een teleurstelling die zij niet kan verwerken. Het geluk is ineens uit hun leven verdwenen. Hij gaat toevallig opnieuw onder de boom slapen en heeft daar dezelfde droom als vijf jaar eerder, maar nu echt over zijn eigen vrouw en kinderen. Omdat de kasteleinsdochter gelooft in de voorspellende kracht van de droomboom komt alles weer goed. Zij geloven elk op een andere manier in de droom, maar wel even vast. Voorzover deze vertelling als een wondersprookje aangemerkt kan worden, is het het wonder van het innerlijk van de mens, dat de werkelijkheid met zijn geloof kan sturen en beïnvloeden, niet van het wonder van buitenaf.

De bewerking door Nynke fan Hichtum in het Fries:
'De greate Linebeam'
Bûten 'e bûrren stie in greate, ëlde linebeam, sa great as der yn 'e lêste tiden gjin beammen mear waechse. De ljuwe woene habbe det it yette in Upstalbeam wier út âlde, heidenske tiden en det er do ris in hillige Apostel ûnder dy beam formoarde wier. De woartels hiene it apostelbloed opsûgd, det wier troch de stamme en de tûken hinne krongen en dêr troch wier dy beam sa ûnbidige great wirden. Hwa wit as it net wier wier? Mar der wier yette hwet oars fen to fortellen en dêr leaude it hiele gea fêst oan: As immen ûnder dy beam yn 'e sliep rekke, den moast alles hwet er der droomde, neikomme. Dêrom waerd der altiid fen 'e 'droombeam' spritsen.

(uit: *Teltsjes yn skimerjoun* (1887): 21)
De vertaling door Ch.F. van Duijl in het Nederlands:
'De droombeuk'
Honderd jaar of nog langer is het wel al geleden, dat de bliksem er in sloeg en hem van onder tot boven deed splijten, en bijna even lang gaat het kouter door den grond, waarop hij stond; - maar vroeger verhief zich eenige honderden schreden van 't eerste huis van het dorp op een groenen grasheuvel een oude, zware beuk; een van die boomen, welke men tegenwoordig niet meer ziet groeien, daar dieren en menschen, planten en boomen al kleiner en onbeduidender worden. De boeren vertelden, dat hij nog dagteekende uit de heidensche tijden, en dat een heilig apostel onder den boom door de valsche heidenen was vermoord geworden. Toen hadden de wortelen het apostelbloed gedronken en het was in den stam en de takken doorgedrongen: daarom was de boom zoo krachtig en zoo groot geworden. Wie weet of 't waar is? Dat er evenwel iets bijzonders aan den boom was, weet iedereen in het dorp, klein en groot. Wie onder den beuk in slaap viel en droomde, kon er op rekenen, dat zijn droom ook uitkwam. Daarom heette hij sedert onheuglijke tijden den droombeuk, en niemand noemde hem anders.
(uit: *Sprookjes van Leander* (1881) (3e dr.):

Nynke fan Hichtum heeft vooral de eerste alinea - die alleen een aanloop vormt naar het verhaal - verkort, ik denk vooral om vaart in het verhaal te krijgen. Bovendien heeft ze er een typisch Fries element in gebracht door de woorden ‘auf einen Rasenhügel eine alte mächtige Buche’ te vertalen met het begrip ‘Upstalbeam’. De oorspronkelijke betekenis van ‘upstalbeam’ is waarschijnlijk ‘boom bij een vaak hoger gelegen en omheind stuk weidegrond, dikwijls gebruikt voor nachtelijke “stalling” van het vee’ (Meijering 1974: 290). Maar voor ons is de betekenis ‘gerechtsplaats van het verbond’ (Brouwer 1958: 636) en daarmee de verwijzing naar het middeleeuwse Friesland en het Oud-Friese recht interessanter. Wij weten, dat de rechtenstudent Pieter Jelles belangstelling had voor het oud-Friese recht; daarom verbaast ons deze verwijzing niet. Nynke fan Hichtum heeft zich heel bewust dergelijke verfriesingen van de oorspronkelijke tekst veroorloofd. In het voorwoord van *Teltsjes yn skimerjoun* heeft zij dat aldus verantwoord: ‘Mar domeny sei, (...) ik moast de teltsjes mar sa oerfortelle, krekt as wierne se by ús to Hichtum ûnder ús boerljue bard en as der ris in stêd by to pas kaem, den moast ik mar tinke, det it Ljouwert wier’. [Maar dominee zei, (...) ik moest de sprookjes maar zo navertellen alsof ze speelden onder de boeren te Hichtum en als er eens sprake was van een stad, dan moest ik maar denken dat dat Leeuwarden was].

Nynke fan Hichtum is in Nederland niet de eerste vertaler van de sprookjes van Leander geweest. In 1874 was Charles François van Duijl haar al voorgegaan met de vertaling van twintig van de 22 sprookjes in het Nederlands (Leander 1881). Het sprookje ‘Von Himmel und Hölle’ heeft Van Duijl niet vertaald, Nynke fan Hichtum wel, namelijk als ‘It teltsje fen 'e himel en 'e hel’. Op grond daarvan denk ik dat zij direkt uit het Duits in het Fries vertaald heeft zonder het Nederlands te raadplegen. Ik vind de bewerking door Nynke fan Hichtum trouwens minder stijfjes dan die van Van Duijl.

Na die eerste bewerkingen van sprookjes van Leander in de jaren 1887-1890 heeft Nynke fan Hichtum geen andere sprookjes van hem in het Fries of in het Nederlands bewerkt. Daaruit mag echter niet geconcludeerd worden, dat zij die sprookjes later niet meer gewaardeerd heeft. In een artikel over ‘Jugendliteratur’ spreekt zij zich positief uit over de sprookjes van Leander: ‘Die deutschen Jugendautoren sollten sich, was Stil und Erzählungsweise betrifft, ein Beispiel nehmen an den Märchen von Ricard Leander: “Träumereien an französischen Kaminen” - die meiner Ansicht nach nicht alle für Kinder geschrieben sind, aber welche an schlichter und einfacher Form und Redeweise nichts zu wünschen übrig lassen’ (Troelstra 1901: 719).

Op 8 mei 1935 schrijft zij aan de Vlaming Hendrik van Tichelen naar aanleiding van diens tijdschrift *De jonge Vlaming* de volgende briefkaart: ‘(...) Met genoegen las ik ook het tijdschriftje, dat m.i. steeds vooruitgaat. U werkt zeker nog druk? Ik zie ook telkens door U vertaalde boeken aangekondigd, waaronder heel dikwijls dezulke, die ik ook had uitgezocht voor dat doel. Dick Wellington en zijn [kok?] stonden al lang op mijn programma, en de “Träumereien an franz. Kaminen” vertaalde ik lang geleden in 't *friesch* - tenminste gedeeltelijk. Ook met Scharrelman was ik in correspondentie - over zijn haneboek. Hij zou *Afke's tiental* in 't duitsch vertalen en ik een boek van hem (...)’ (Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven; briefkaart in fotokopie in FLMD).

Op 25 mei 1929 reageert zij op de oproep van de juist opgerichte Provinsjale Underwisrie aan verschillende auteurs om nieuwe kinderboeken te schrijven als volgt: ‘Scoe in nije ûtjefte fen myn “Teltsjes yn skimerjoun” net goed wêze?’ [Zou een nieuwe uitgave van mijn ‘Teltsjes yn skimerjoun’ niet aardig zijn?] (briefkaart in FLMD; datum poststempel). Tot een nieuwe uitgave van de *Teltsjes yn skimerjoun* en/of van haar bewerking van andere sprookjes van Leander is het echter nooit gekomen.

Ludwig Beckstein (1801-1860)

De gebroeders Grimm hebben niet altijd het alleenvertoningsrecht van volkssprookjes gehad. In de 19e eeuw waren de volkssprookjes die Ludwig Bechstein in zijn *Deutsches Märchenbuch* (1845) en *Neues Deutsches Märchenbuch* (1865) verzameld had, mede vanwege de Anton Pieck-achtige tekeningen van Ludwig Richter, in Duitsland wel zo geliefd: ‘Im letzten Drittel des 19. Jhs. schienen Bechsteins Märchenbücher die Sammlung der Brüder Grimm bei weitem zu übertreffen’ (Lexikon I: 122). Latere generaties zijn op dat oordeel teruggekomen: ‘Bechstein hat (...) von

wenigen Fällen abgesehen, nicht so gut erzählt wie Grimm. (...) Im allgemeinen aber ist Bechstein überschätzt worden' (Köster 1927: 177-178).

Nynke fan Hichtum heeft maar één sprookje van Bechstein in het Fries bewerkt[1], namelijk het toversprookje 'Vom Knaben der das Hexen lernen wollte': 'Fen 'e jonge, dy tsjoenen leare woe'. De inhoud is als volgt: Een jongen (Hindrik, in het Duits Friedel) die zoveel over toveren gehoord heeft dat hij het zelf wil leren, loopt het bos in en roept daar: 'Wie leert mij toveren?' Een oud vrouwtje neemt hem mee naar huis om hem de kunst bij te brengen. Daar is ook een meisje (Lys, in het Duits Lieschen) dat van kinds af opgegroeid is in de tovenarij, maar in dit sprookje het goede vertegenwoordigt. 's Nachts maakt zij hem wakker om samen te vluchten. Om de heks om de tuin te leiden betovert zij met haar speeksel de drempel van het huis. Maar als het speeksel door de zon verdampt is, beseft de heks wat er gebeurd is. Zij achtervolgt hen op haar bezemsteel. De heks en Lys moeten tegen elkaar wedijveren in de toverkunst: Hindrik wordt door Lys eerst omgetoverd in een braam, vervolgens in een eend. De heks tovert haar ene pantoffel in een arend om de eend te pakken en als dat niet lukt de andere pantoffel in een krokodil. Maar al het water dat hij naar binnen krijgt verandert in steen, zodat de krokodil verdrinkt. Het water dat de heks zelf

drinkt verandert in vuur en kruit, en op die manier ontploft de heks. Tenslotte tovert Lys Hindrik terug in zijn oude gedaante en gaan ze samen naar hun ouders terug.

Nynke fan Hichtum heeft de tekst in het Fries wat verkort, voor kinderen bewerkt en wat spannender en vooral beeldender verteld. De slotalinea is ook anders: Lys en Hindrik trouwen niet, maar gaan als kinderen terug naar vader en moeder.

Jean Macé (1815-1894)

In Frankrijk is Jean Macé bekend geworden als oprichter van het kindertijdschrift *Magasin d'éducation et de récréation* (1864) en van de 'Ligue de l'enseignement' (1866), de beweging die streefde naar algemene leerplicht. Hij schreef didaktisch verantwoorde boekjes die wij nu in de categorie 'wereldverkenning' zouden plaatsen. Een paar daarvan zijn in het Nederlands verschenen, namelijk *De geschiedenis van een hapje brood* (z.j.) en *De historie van twee appeljongens of: Hoe grootpapa zijne kleinkinderen rekenen leerde* (1863). Conrad Busken Huet oordeelde positief over zijn *Contes du petit-Château* en *Théâtre du petit-château:* 'Macé is geestig, Macé is bevallig, Macé is fijngevoelig. Macé is naief: wat kan men meer verlangen in een kinder-auteur?' (Busken Huet: 28). Twee van de vertellingen uit de *Contes du petit-château* zijn door Nynke fan Hichtum in het Fries bewerkt, namelijk 'La vâche enragée' als 'De wylde kou' en 'Mademoiselle Sans-soin' als 'Jiffer Slobberdoes'. In beide vertellingen speelt de tovenarij een belangrijke rol, maar ze houden iets vrolijks, en vooral iets kinderlijks.

Nynke fan Hichtum heeft aan de vertelling 'Mademoiselle Sans-soin' met 'Jiffer Slobberdoes' niet alleen een beeldender titel meegegeven, zij heeft de hoofdpersoon voor kinderen ook concreter gemaakt door haar letterlijk een naam te geven: Aeltsje.

De inhoud is als volgt: Slordige Aeltsje laat haar kleren op haar kamertje rondslingeren. Als zij op een keer voor straf op haar kamertje opgesloten zit, krijgt zij bezoek van de tovergodin 'Regel en oarder' die haar lichaam uit elkaar tovert: het hoofd onder het hoedje op de waterkan, de romp in de jurk aan een stoelknop, de armen en benen in verschillende hoeken van de kamer. Aeltsje's broer Piter probeert het lichaam weer in elkaar te zetten, maar dat lukt hem natuurlijk niet. Daarop tovert de tovergodin alles weer op de juiste plaats, waarna zij de moraal uitspreekt: 'Unthâld dyn libben lang, det it yen sims djûr to stean komme ken, as men yens spillen omslepe lit' [onthoud je leven lang, dat het je soms duur kan komen te staan, als je je spullen laat slingeren].

Nynke fan Hichtum heeft niet veel scrupules gekend ten aanzien van de oorspronkelijke tekst. Waar zij dat nodig vond heeft zij de teksten met enige verklarende opmerkingen uitgebreid of juist bekort; soms aangepast aan de Friese situatie, maar vooral voor kinderen begrijpelijker en ook spannender gemaakt. Zij heeft de kostschool, de dienstboden en de toekomstige prins-gemaal weggelaten; haar broer Piter heeft zijn fratsen dan ook niet van de andere kostschooljongens overgenomen, maar is zo brutaal eenvoudigweg omdat hij een paar jaar ouder is. Nynke fan Hichtum heeft het begin van de vertelling vrij bewerkt en het slot sterk bekort, waardoor de vertelling wint aan spanning en zeggingskracht.

DER WIER RIS
IN ALD WYFKE
IN ALD TELTSJE
FOR DE FRYSKE BERN
OPSKREAUN
TROCH
NYNKE FEN HICHTUM.
UTJOWN TO LJOUWERT BY R.VAN DER VELDE.

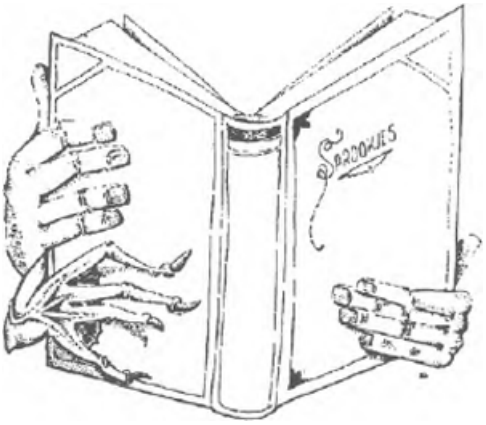
De tekst ‘Jiffer Slobberdoes’ is ook veel vrijer dan de Nederlandse bewerking van P.J. Andriessen, die eigenlijk een letterlijke vertaling geeft onder de titel ‘Jufvrouw Zonderzorg’, hoewel hij in het voorwoord van zijn vertaling van de vertellingen van Jean Macé schreef: ‘Ik behoef niet te zeggen, dat ik al wat eigenaardig Fransch was, voor onze kinderen zoodanig veranderd heb, dat zij mij begrijpen (...)’ (Macé 1863: VII).

Besluit

Nynke fan Hichtum schrijft boven het voorwoord in *Teltsjes yn skimerjoun* ‘Oan 'e berntsjes fen 8 ta 88 jier’. En dat voorwoord begint zo: ‘Ja, hear der mar net sa freamd fen op, det ik âlde minsken ek yette *berntsjes* neam! - det binne en bliuwe wy allegearre, binammen op it stik fen teltsjes.’ [Ja, kijk er maar niet vreemd van op, dat ik ook oude mensen nog *kindertjes* noem! - dat zijn en blijven wij allemaal, vooral als het over sprookjes gaat]. Dat betekent niet, dat zij minder hoge eisen stelde aan sprookjes dan aan andere kinderliteratuur: of minder hoge eisen aan literatuur voor kinderen dan aan die voor volwassenen. In het eerder geciteerde artikel ‘Jugendliteratur’ schrijft zij: ‘Ich möchte an ein gutes Kinderbuch folgende Ansprüche stellen: Der Inhalt soll so wichtich und interessant sein, dass selbst Erwachsene dadurch gefesselt werden, aber die Sprache, die ganze Form des Erzählens sei so klar und schlicht und ungeziert, dass auch das kleinste Kind sie mühelos verstehen kann. Ja, ich möchte sagen: Je tiefer und reichhalter der Inhalt, desto schlichter sei die Form, damit nicht die äusseren Schwierigkeiten die Kinder am Insichaufhehmen des Inhalts hindern’ (Troelstra 1901: 719).

Tenslotte een citaat uit 1935. Als antwoord op de vraag van de Interprovinciale commissie van Vlaamsche Letterkunde: ‘Sommige buitenlandse auteurs onderschrijven in den een of andere zin Th. Storm's opvatting “dat wie voor de jeugd schrijft niet voor de jeugd moet schrijven.” Is u ook deze zienswijze toegedaan?’ schrijft Nynke fan Hichtum op 5 jan. 1935 aan de secretaris, G. Schmook: ‘Ik onderschrijf *in zekere zin* de verklaring van Storm, d.w.z. dat ieder, die voor de jeugd schrijft, daartoe werkelijk geïnspireerd moet zijn en niet, zoals vroeger maar al te dikwijls het geval was, zich tot de kinderen mag richten met laffe, “kinderachtige” praatjes, dwaze onzinnige rijmelarijen of *bedachte* sprookjes zonder eenige innerlijke of literaire waarde. Wie het schrijven van kinderboeken voelt als een *roeping, zal voor hen onwillekeurig zóó schrijven, dat ook volwassenen deze lektuur kunnen waarderen.’*

Wat mij betreft voldoet Nynke fan Hichtum aan de eisen die ze zelf geformuleerd heeft, en heeft zij die roeping meer dan waar gemaakt. Terecht noemen wij haar de grootmoeder van de Nederlandse kinderliteratuur en de beppe fan de Fryske berneliteratuer.



illustratie: Leo Eland

Literatuur

Bechstein, Ludwig (1965), *Sämtliche Märchen.*
München: Winkler Verlag.
Brouwer, J.H. (1958), *Encyclopedie van Friesland.*
Amsterdam: Elisevier.
Busken Huet, C. (s.a.), Kinderboeken. In: *Literarische fantasien en kritieken.*
VIII, 18-39. Haarlem: Tjeenk Willink.
Debrunner, H. (1932), Richard von Volkinann. Studien zur Darstellung von
Mensch und Werk. In: *Archiv für Orthopädische und Unfall-chirurgie.*
Band XXXI. 507-614.
Groot, C. de (1935), Nynke van Hichtum vijf-en-zeventig jaar. De
Moeder-vertelster. In: Leeuwarder Nieuwsblad. 25 januari 1935.
Hichtum, Nienke van (1935), 'Mevrouw van Hichtum 75 jaar! Een korte
autobiografie'. In: Het Kind. Veertiendaags blad voor ouders en opvoeders.
XXXVI, 66-67.

Kalma, J.J. (1947). Liturgie of parodie. In: *It Beaken* IX. 114-125.
Köster, H.L. (1927), *Geschichte der Deutschen Jugendliteratur.* In Monographien. Braunschweig/Berlin/Hamburg: Verlag von Georg Westermann.
Leander, Richard (1871), *Träumereien an französischen Kaminen.* Märchen von Leander. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
Leander (1881), *Sprookjes van Leander.* Vertaling van Ch.F. van Duijl. Rotterdam: Elsevier (3de druk).
Lexikon (1984). *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur.* Red. K. Doderer. Weinheim/Basel: Beltz Verlag.
Macé, Jean (1862), *Contes du petit-château.* Paris: J. Hetzel.
Macé, Jean (1863), *De nieuwe moeder de gans.*
Sprookjes uit de nieuwe doos van Jean Macé. Voor de Nederlandsche jeugd bewerkt door P.J. Andriessen. Amsterdam: D.B. Centen.
Meijering, H.D. (1974), *De willekeuren van de opstalboom (1323).* Een filologisch-historische monografie. Groningen. (Diss. V.U.).
Troelstra, J. (1952), *Mijn vader Pieter Jelles.* Amsterdam: De Arbeiderspers.
Troelstra, S. (1901), Jugendliteratur. In: *Die neue Zeit.* Wochenschrift der deutschen Sozialdemokratie. XIX. Erster Band, 716-721.
Weg, S. van der (1989) en J. van der Weg-Lavernian. *Hûndert jier Nynke fan Hichtum.* Monuminten yn berneliteratuer. Monumenten in kinderlitertuer, Grou: Stichting It Fryske Boek.

Eindnoten:

* Omdat zij haar werk in het Fries konsekwent ondertekent met Nynke fen Hichtum, later Nynke fan Hichtum, gebruik ik in dit artikel die spelling van haar naam.
Een gedetailleerde beschouwing over de bewerkingen in het Fries door Nynke fan Hichtum heb ik geschreven onder de titel ‘Wêr hiest it wei, Nynke? Teltsjes yn skimerjoun en oare bewurkings yn it Frysk troch Nynke fan Hichtum.’ in: *Trotwaer.* Literêr tydskrift XXI (1989), nr. 1/2.

1. Omdat het sprookje niet ondertekend is, is de titel niet opgenomen in de bibliografie (Van der Weg 1989). In mijn artikel in *Trotwaer* heb ik aannemelijk proberen te maken dat deze titel wel aan haar toegeschreven moet worden.

Aukje Holtrop
De pedagogische motieven en inzichten van Nienke van Hichtum

> *N. van Hichtum aan de Sintnicolaastafel. Wanneer houdt die recensente eens eindelijk haar wafel?*
> (uit *De nieuwe school*, 1906)

Als Nienke van Hichtum in 1903 een voorwoord schrijft bij *Een doktersfamilie in het hoge noorden* van Agot Gjelms Selmer, legt ze daar in een paar alinea's de kern van haar opvattingen over kinderliteratuur neer. Voorwoorden worden meestal door kinderen overgeslagen, schrijft ze, dus richt ze zich maar direct tot de ouders.

> Ik heb me dikwijls afgevraagd, *welke* eischen men eigenlijk moet stellen aan het allerbeste kinderboek, en tot nu toe heb ik nog geen betere formule daarvoor kunnen vinden dan de volgende:
> Allereerst voele men het warme, liefdevolle hart van den auteur er in kloppen; dan zij de vorm artistiek, de inhoud boeiend maar niet prikkelend, de stijl vloeiend en los, de woordenkeus eenvoudig en sober, en voor de kinderen begrijpelijk; en, last but not least, als *geheel* zij het even aantrekkelijk voor volwassenen als voor kinderen (dit is trouwens het kenmerk van ware *kunst)* en, zoo mogelijk, door zijn warmen, bezielenden inhoud van opvoedende kracht, zoowel voor ouders als voor kinderen!

Het boek waarvoor ze haar voorwoord schrijft, voldoet aan al deze voorwaarden en daarmee heeft de schrijfster uit het hoge noorden een ongelooflijke prestatie geleverd. Want wat houden die eisen van Nienke van Hichtum niet allemaal in? Nienke van Hichtum stelt vast dat de schrijfster ‘blijkbaar zelf een lieve, warmgevoelende, hoog ontwikkelde, paedagogisch buitengewoon begaafde moeder is’. Een vrouw die bovendien verheffend en hoog-ernstig van opvatting, maar toch voor niet al te jonge kinderen volkomen begrijpelijke natuurbeschrijvingen schreef, die de kinderen aansprak als ‘kleine menschjes met reeds voor alle goede en hooge indrukken ontvankelijke zieltjes’. En dan vervolgt ze haar voorwoord met het onderwerp dat haar haar leven lang het meest bezighield: de invloed van een moeder. De reine, verheffende invloed die een moeder kan hebben (daar in het hoge noorden met name, middenin de natuur en temidden van een noodgedwongen intensief familieleven). ‘Wat al mooie gedachten en gevoelens kan ze in de jonge hartjes aankweeken!’ schrijft ze, verzucht ze bijna. Wie haar ‘kinderboeken-credo’ legt naast die verheerlijking van het ideale moederschap, ziet dat het toch vooral de pedagogische kwaliteiten zijn waarop ze kinderboeken beoordeelt, en waarop ze een auteur beoordeelt. Lief, warmgevoelig, hoogontwikkeld weliswaar, maar vooral ook pedagogisch buitengewoon begaafd, zo droomt ze zich de schrijfster. Daarmee verzinken de eisen van ‘artistieke vorm, vloeiende en losse stijl, eenvoudige en sobere woordkeus’, alle literaire eisen die ze aan ‘het allerbeste kinderboek’ stelde, bijna in het niet.

Beoordeelde ze als recensente de vele kinderboeken die ze onder ogen kreeg altijd volgens deze hoge maatstaven en welke criteria vond ze dan het belangrijkste: de opvoedkundige of toch de literaire; de morele of de expressieve? Hoeveel boeken

Nienke van Hichtum in haar leven gerecenseerd heeft, heb ik niet geteld, maar ik schat het aantal op enkele honderden. De eerste recensies schreef ze in De Kroniek in 1900, het jaar daarop begon ze ook kinderboeken te bespreken in De Vrouw en in Het Kind (dat toen overigens nog Maatschappelijk Werk heette), allebei bladen waarin Nellie van Kol een belangrijke positie innam of had ingenomen. Sjoukje Troelstra was via verschillende draden met Nellie van Kol verbonden: ze schreef verhalen in het tijdschriftje Ons Blaadje, dat Nellie van Kol had opgericht voor arme arbeiderskinderen, en ze was, net als Nellie van Kol, getrouwd met een socialistische voorman.

Vanaf 1902 kwam er nog een blad bij: De Amsterdammer, het weekblad voor Nederland dat we nu kennen als de Groene Amsterdammer. Tenslotte schreef ze, in 1919 en 1920 enkele kinderboekkritieken in School en Le-

ven, waarin ze in 1900, toen het nog het blad van Jan Ligthart was, al eens over ‘kinderspelen’ en ‘de school der toekomst’ had geschreven.

HET KIND

VEERTIENDAAGSCH BLAD voor OUDERS en OPVOEDERS

REDACTEUR: Dr. J. H. GUNNING Wzn.

UITGEVER: J. PLOEGSMA, ZEIST

ALLES DE REDACTIE BETREFFENDE, TE ZENDEN AAN Dr. J. H. GUNNING Wzn., HILVERSUM, HOOGE NAARDERWEG 8. — — ADRES VOOR DE ADMINISTRATIE: J. PLOEGSMA, ZEIST

Incidenteel schreef ze ook in andere bladen over kinderliteratuur. Ze schreef voorwoorden bij eigen en andermans vertalingen van kinderboeken en een enkele keer in een oorspronkelijk Nederlands kinderboek; in het toenmalige boekenweekgeschenk; en antwoordde een paar keer zeer uitvoerig op vragen over haar opvattingen over en engagement met kinderliteratuur.

En dan heb ik nog niet eens de vele brieven genoemd, waarin ze kinderliteratuur ter sprake bracht. Ze was schrijfster, in de allerletterlijkste zin van het woord en kinderboeken bleven haar tot het eind van haar leven hartstochtelijk bezighouden.

De vraag waar ik het over wil hebben is: wat waren de argumenten die ze in haar kritieken en bescheuwingen over kinderliteratuur gebruikte? Paste ze de criteria uit haar credo van 1903 stelselmatig toe? En wat stond bovenaan haar eisenlijst?

Ik begin in 1900, met een artikel dat Nienke van Hichtum in De Vrouw schreef over ‘Ons bibliotheekje’, een serie goede, verantwoorde kinderboeken die door Nellie van Kol was opgezet. Ze vertelt dat ze Nellie, zij het schoorvoetend, opvolgt als redactrice van deze ‘Bibliotheek voor jongens en meisjes’. Wat voor boeken zal ze straks opnemen in deze bibliotheek?

Bij het schrijven van haar eigen kinderboeken streefde ze ernaar iets ernstigs en degelijks te maken in aangename vorm, en het maakt haar gelukkig, dat ‘ernstige paedagogen juist dat in mijne boekjes opmerken’. En dan formuleert ze een eerste versie van wat ik toch maar haar credo blijf noemen, de hierboven genoemde eis voor een goed kinderboek. ‘Er moet een *kern* zijn in elk boek,’ schrijft ze,

> een kern van liefde, van wetenschap, van natuurpoëzie of zelfs van schaterenden, frisschen humor of ‘heerlijken, goddelijken onzin’, maar *iets* moet er in zijn dat in een of ander opzicht opvoedend, onderwijzend, verheffend of frisch ontspannend werkt - geen laffe, lieve, zoetelijke, aardige praatjes over lieve zoete duifjes en zachte witte lammetjes, enz. enz. Er is zoveel anders van duifjes en lammetjes te zeggen, zoveel waars en echts, (...). Geef ze vooral geen onware voorstellingen! (...) Bij velen (bestaat) nog geen begrip, dat men zich juist voor een degelijk kinderboek nog ernstiger en grondiger moet voorbereiden dan waar het een werk voor volwassenen geldt. (...) En wat een overwegingen van paedagogischen aard, alvorens men zich neerzet om voor kinderen te schrijven. Hoe zal dit op de kinderen werken? ‘Zouden ze dat ook verkeerd kunnen

uitleggen?’ Oneindig zijn de vragen die bij ons opkomen, wanneer we met zoo'n werkje bezig zijn.

Dit ernstige pleidooi voor het serieus nemen van kinderen klinkt tamelijk modern, al is het wel erg zwaar, Nienke van Hichtum was in ieder geval geen zoetelijke sijsjeslijmer, integendeel, ze had zelfs een behoorlijk gevoel voor humor.

In De Vrouw schreef Nienke van Hichtum

van 1901 tot 1908 regelmatig over kinderboeken. De Vrouw, dat wat toon betreft aardig getypeerd wordt door de spreuk die jarenlang boven elke pagina gedrukt stond: ‘Hoe hooger onze idealen stijgen, des te hooger stijgen wij zelf’, was een blad voor vrouwen die geïnteresseerd waren in de wereld om hen heen en in het leven; kinderen opvoeden hoorde daar dus bij. Vandaar dat via recensies vaak opvoedingslessen werden gegeven, en een opvallende persoonlijkheid als Nienke van Hichtum was alleen al daarom al geschikt om uitgesproken stellingen te betrekken. Vanaf de eerste bespreking is het duidelijk dat ze niet alleen op de stijl van een boek let, niet alleen op het uiterlijk - al betrekt ze deze elementen bijna altijd in haar recensies - maar zeer sterk op de toon van een boek. Van de Duitse schrijfster Bertha Clement komen in 1901 enkele vertalingen uit: *De zilveren kruisjes, Gravin Wally* en later in hetzelfde jaar *Koningin Rosa.* Het zijn boeken die in de ‘bourgeoisie satisfaite’ spelen, zoals Nienke van Hichtum het uitdrukt, ‘zij het dan ook onder de beste elementen daarvan’. Het zijn boeken vol jongeren van goeden huize, gravinnen, dokters, uit de oorlog (van 1870) teruggekeerde mannen, mensen die hun tijd vullen met onzin-activiteiten zoals een liefdadigheidsconcert waarmee ze een arme dorpsbevolking van een wisse ondergang redden. Heerlijke boeken dus, vol vergane glorie en met net voldoende liefdesdrama's om de spanning erin te houden, denk ik. Nienke van Hichtum denkt er anders over. Ze prijst het vermogen van Bertha Clement om personen met hun kleine en grote gebreken zo echt menselijk te schilderen, maar ‘juist haar streven naar natuur en waarheid, juist de echte warme menschenliefde die aan de boekjes ten grondslag liggen, doen meer verwachten dan gegeven.’ Ze heeft een hekel aan de liefdadigheid die de personages van goeden huize ten toon spreiden, omdat ze zo absoluut niet inzien dat met één concert de ellende van arme mensen niet verholpen is. Ze vindt Bertha Clement bekrompen, op dit punt althans, ze mist een ruime, heldere blik, dieper inzicht en een ruimer levensdoel.

Daarmee noemt ze een aantal criteria die in veel van haar recensies terugkeren. Natuur en waarheid, echte warme mensenliefde en daarbij ook nog een hoogstaande morele inhoud. In De Vrouw keren dezelfde beoordelingscriteria steeds terug. Goed vindt Nienke van Hichtum: natuur en waarheid, ernst en warmte, ze prijst boeken als ze ‘een stukje leven zijn, of boeiend en toch met een ernstige ondergrond, degelijk, goed geschreven, fris, humoristisch, onopgesmukt, bekoorlijk door reine en frisse poëzie; wat ze afkeurt is ‘tendenz’, ‘elke goede opvoeding moet neutraal zijn en zich van elke eenzijdige politieke en godsdienstige voorlichting onthouden,’ schrijft ze. Ze is tegen te veel moraal in een boek: ‘Man merkt die Absicht und wird verstimmt.’ Ze is ervan overtuigd dat als kinderen merken, dat men ze mooie gevoelens wil opdringen, ze hun hart er vlug voor sluiten. Het zijn vooral pedagogische overwegingen die haar sommige elementen van een boek doen afwijzen. Want boeken kunnen invloed uitoefenen op kinderen, daar is ze van overtuigd.

In 1903 reageert Nienke van Hichtum in Het Kind op een recensie van J.H.F. Ritter van *Afke's Tiental.* Hij vreesde dat de schoonheid van het boek niet ten volle door kleine kinderen begrepen zou worden, dat men daar een rijper verstand voor moest hebben. Nienke van Hichtum is het daar niet mee eens. ‘Geloof me,’ schrijft ze

> juist de ernstige indrukken, die we opdeden in onze jeugd, blijven het onuitwis-baarst in onze ziel gegrift. (...) Zoo vind ik dan ook, dat we onzen kinderen in hun boeken ook niet steeds gesneden brood moeten geven.

> Wel moeten ze zóó zijn, dat deze hen boeien en in alle opzichten hun belangstelling wekken: geen vervelende moraal, geen opgeplakte frazen, die ze licht van buiten leeren, maar welke niet tot hun hart doordringen; maar het wekken van een diepe gedachte, het teweegbrengen van een aangrijpenden indruk die hun jonge zieltjes wél pakt, maar dien ze niet dadelijk geheel kunnen verwerken - ik geloof dat boeken, die zulk een indruk teweeg brengen, een groote opvoedkundige waarde kunnen hebben.

Boeken kunnen tot huichelachtigheid aanzetten, als ze erg de nadruk leggen op zoete en lieve kinderen. Abnormaal zoete kinderen, schrijft ze, zijn nadelig voor veel karakters, net als abnormaal stoute kinderen. Ze noemt het onartistiek, als een schrijver zijn hoofdpersonen té braaf, té fijn bewerktuigd afschildert. Ze heeft kritiek op *Uit Jo's schetsboek* van Louise Alcott, omdat

de mensen in dit boek allemaal zulke mooie dingen doen - en dat is uitstekend -, maar ze hebben allen een ‘succes fou’ bij degenen, op wie ze hun invloed uitoefenen en dat dit zoo dikwijls gebeurt, waag ik te betwijfelen.
Je wordt er wat wee van, als je al deze overigens héél mooi geschreven schetsen leest, omdat je maar al te goed weet, dat het in werkelijkheid anders toegaat!

Tweede Jaargang. Donderdag 11 April 1901. No. 32.

SCHOOL EN LEVEN.

WEEKBLAD

VOOR OPVOEDING EN ONDERWIJS IN SCHOOL EN HUISGEZIN,

ONDER REDACTIE VAN

JAN LIGTHART.

Verschijnt elken Donderdag. Prijs per Jaargang van 52 nummers fr. p. p. ƒ 3,90.

Te Groningen bij J. B. WOLTERS. Redactie-adres: Tullinghstraat 4, 's-Gravenhage. Advertentiën 15 cent per regel.

KINDERSPELEN.

In het Duitsche blad „Vorwärts" vond ik een artikel van den Heer Friedrich Müller over dit onderwerp, hetwelk mij zoozeer interesseerde, dat ik niet kan nalaten, den

vinden van allerlei spelletjes, maar ook voor het bestudeeren en bekendmaken ervan. Wie ondertusschen de moeite wil nemen, ook eens in andere steden nauwkeurig op de spelen van het kleine goedje te letten, zal stellig verbaasd opkijken, niet alleen over de volkomen gelijkheid

Het lijkt er soms op, dat Nienke van Hichtum alleen verstopt tussen de regels door boodschappen zou willen doorgeven, maar in haar recensies is ze soms prettig duidelijk. Zoals in een bespreking van een boek over een rijk gezin. Nadat ze duidelijk heeft gemaakt dat het haar niet zint als kinderen in boeken voortdurend geprezen worden en bijvoorbeeld ‘een snoezig paartje’ genoemd worden, schrijft ze: ‘En dan is er nog iets, wat me in dit overigens met talent geschreven boekje niet bevalt, en dat is het feit, dat de kinderen die er in voorkomen, zoo rijk zijn, en dat al de genoegens welke die rijkdom hen brengt, zoo in het breede worden uitgesponnen.’ Rijkdom is dubieus in haar ogen, want naar aanleiding van een levensbeschrijving van de Amerikaanse miljonair Vanderbilt in een kinderboek, schrijft ze: ‘de vermelding van al die fabelachtige rijkdommen wekt bij 't jonge goedje maar begeerten op, die verstandige ouders niet gaarne zien.’

Dat kweekt maar rooien, zeiden de mevrouwen aan het begin van de eeuw, als ze hun linnenkast met prachtig linnengoed afsloten voor het personeel. Daar zou Nienke van Hichtum waarschijnlijk niets tegen gehad hebben, het gaat haar bij kinderen niet om de politieke consequenties, maar om de pedagogische. Zo maakt ze zich in een andere recensie kwaad om de verheerlijking van de marine, om chauvinisme, om overdreven aandacht voor de Oranjes, ‘een kritisch lichtstraaltje op de Oranjes zou ook geen kwaad kunnen.’ Ze schrijft er schande van als dienstmeisjes belachelijk gemaakt worden in kinderboeken.

Een opvoeder mag een kind niet een bepaalde mening opdringen, dat is een opvatting die heel regelmatig in haar beschouwingen voorkomt. Het is een mening die ze deelt met Heinrich Wolgast, de Hamburgse onderwijzer die in 1896 *Das Elend unserer Jugendliteratur* schreef, een boek dat vooral in Duitsland grote opgang maakte. Nienke van Hichtum is het met Wolgast en de zijnen grotendeels eens. Als een schrijver erin slaagt om zonder eenzijdigheid een opvatting over te brengen vindt ze dat - uiteraard - goed. Goede boeken zullen uit zichzelf een boodschap overbrengen, de kinderen iets meegeven voor het leven. Als het kinderboek een kunstwerk is,

gebeurt dat automatisch en is het goed. Wel vindt ze, en daarin is ze duidelijk politieker dan Wolgast, dat er literatuur moet komen die kinderen de maatschappelijke werkelijkheid laat zien, en die dus niet alleen vanuit de burgerlijke milieus geschreven kan zijn. In een recensie uit ze kritiek

> als sociaal-demokrater (...) Als ik me eens voor een oogenblik voorstel, dat ik zelf behoor tot de arbeidersklasse, dan weet ik heel zeker dat me deze schetsjes (waarin intusschen misschien precies gehandeld wordt zooals ik zelf ook wel eens handelde) heel pijnlijk zouden aandoen. Waarom deze klasse juist aan onze kinderen te leeren kennen als voorwerpen van liefdadigheid, al wordt die liefdadigheid dan op nog zoo'n kiesche wijze bewezen, en al worden de arbeiderskindertjes dan ook nog zoo liefderijk in den kring der rijkeren opgenomen?

Ze heeft een hekel aan liefdadigheid, zoals ook al bleek uit haar opmerkingen over de boeken van Bertha Clement.

Zelf zal ze haar boeken ook bijna allemaal vanuit arbeidersgezinnen schrijven: Afke, Jelle, ze ontlenen hun kracht aan die achtergrond.

Daarnaast heeft ze er regelmatig voor gepleit dat de partij werk zou gaan maken van kinderliteratuur voor de sociaaldemocratische kinderen en haar eigen Afke bood ze de Duitse SDAP daarvoor ter vertaling aan. In De Nieuwe Tijd schreef ze in 1901 over de Duitse sociaaldemocraten die er al in 1893 op een congres op aandrongen dat de partij eindelijk eens invloed zou gaan uitoefenen op de lektuur die de sociaaldemocratische kinderen in handen kregen. Een terechte wens, vindt ze,

> want men kan weliswaar het karakter van een kind door opvoeding en onderwijs niet naar willekeur vormen, omdat het karakter door de natuurlijke aanleg en de omgeving waarin het individu opgroeit bepaald wordt. Maar tot die omgeving horen ook de toestanden en personen die we in onze boeken aantreffen. Het sociale milieu is zeker het belangrijkste, maar het literarische is ook belangrijk en heel wat makkelijker te veranderen en zoo in te richten als we dat voor ons doel het beste achten. Het is makkelijker een sociaal boek te schrijven, dan een sociale hervorming door te zetten, om van een sociale revolutie niet eens te spreken.

Maar makkelijk is ook dat niet. Kautsky had gelijk, zegt Sjoukje Troelstra, ‘men kan geen sociaaldemokratische kinderlektuur uit de mouw schudden’.

Boeken moeten, vindt ze, een doel hebben: men moet op de wilskracht van kinderen inwerken, opdat ze die door oefening leren versterken, en men moet hun oordeel scherpen, hun gezichtskring verruimen. Ze schrijft dat Nellie van Kol hier al lang aan werkt, maar Ons Blaadje, het weekblaadje dat ze speciaal voor arbeiderskinderen uitgaf, wordt lang niet genoeg gewaardeerd en het is toch goedkoop genoeg voor vele arbeidersbeurzen. Jammer genoeg geldt dat niet voor de meeste goede kinderboeken: die zijn te duur voor de arbeiders. Vandaar dat ze pleit voor een internationale kinderbibliotheek, waarin het beste wat elk land kan leveren, zowel nieuw als oud, wordt opgenomen. Zo'n bibliotheek zou onder controle van een door de verschillende partijbesturen benoemde commissie moeten staan, opdat men enige waarborg zou hebben dat alleen degelijke boeken zouden worden opgenomen. En als de oplaag dan ook zo groot zou zijn, dat die boeken ook voor de armste partijgenoten betaalbaar zou zijn, dan zouden alle kinderen van sociaaldemokraten in alle landen dezelfde lektuur hebben in hun jeugd. Hoe zou dat de ware

verbroedering der verschillende naties in de hand werken. Hoeveel beter zou men elkaar wederkerig leren begrijpen.

En hoe anders zouden de kinderauteurs ook nog gaan schrijven. Hoeveel meer universeel en ruim, hoe veel minder klein en benepen zou hun werk worden.

Sjoukje Troelstra is ervan overtuigd dat dit plan uitgevoerd kan worden, ondanks de vele bezwaren die onderweg zullen rijzen. Eerst moet er meer sympathie voor het plan gewekt worden, dan kan daarna over de praktische uitvoering gepraat worden. Maar ze is van de noodzaak overtuigd, vooral ook omdat domheid, bekrompenheid en kleingeestigheid de grootste struikelblokken voor de vooruitgang van de partij vormen en dus elke gelegenheid te baat genomen moet worden om hoofden en harten van hen die ‘na ons de strijd zullen moeten voeren’, te verhelderen en te verfrissen.

Een andere ook uit Duitsland afkomstige en eveneens door onder andere Heinrich Wolgast onder woorden gebrachte discussie gaat over de functie van kunst in de opvoeding, over de eis dat kinderboeken kunstzinnig moeten zijn en de kinderen een esthetisch genoegen moeten verschaffen. ‘Die Kunsterziehungsbewegung’ die in Duitsland tot bloei kwam, is in

Nederland niet echt aangeslagen. Nienke van Hichtum voelde wél voor de argumenten van deze mensen, zoals blijkt uit een recensie uit 1903:

> In alle landen wordt de eisch: kunst voor het kind! gebiedend aangeheven. Meer en meer erkent men overal de opvoedende kracht van echte kunst, meer en meer wordt ze een integreerend deel van elke goede en rationele opvoeding.

En ze pleit er voor om ‘ook hier de kunst in haar zware strijd tegen de middelmatigheid tegenover het publiek te steunen.’

Het ligt dan ook voor de hand dat het uiterlijk van boeken en de illustraties een grote rol in haar besprekingen spelen. Vaak maakt ze opmerkingen over de uitvoering van een boek, ze heeft een hekel aan slappe kaften, aan lelijk afgedrukte tekeningen, ze kritiseert in een prentenboek ‘de groote dieren, waarvan sommige nogal glazige oogen hebben’. Ze heeft het over ‘kindertjes met erg leelijke snoetjes - wat ik haast nog liever zie dan die opgesmukt mooie, pappige gezichtjes in de meeste dezer boeken.’ Want ook in het beoordelen van de uiterlijke kant van een boek wil ze ‘waarheid en natuur’ zien. En in een andere recensie, over een geïllustreerd dierenboek, schrijft ze:

> Het behoort tot een soort, die tegenwoordig niet meer gewaardeerd wordt; echt fabriekswerk! De beesten zijn niet eens goed geteekend. Men zie bv de koe op den omslag: een dubbelgevouwen koe, waarvan de eene helft vóór, de andere achter op den omslag te zien is! Vooral de achterhelft maakt op die manier een belachelijk figuur, en als men 't boek plat legt, om het dier in z'n geheel te zien, dan is het veel te lang uitgerekt, en heel onnatuurlijk.

Natuurlijk slaat ‘artistiek’ niet alleen op het uiterlijk van een boek, en beoordeelt ze ook de inhoud op artisticiteit. Maar die artisticiteit is van betrekkelijke waarde en kan zelf ondergeschikt zijn. Zo veroordeelt ze een boek ‘hoe artistiek en aangrijpend ook in sommige opzichten’, omdat er veel tendenz in zit. In dat boek wordt een socialist als de baarlijke duivel voorgesteld en dat moet haar natuurlijk heel erg onaangenaam getroffen hebben.

Wat haar, en ook dat thema is uit Duitsland afkomstig, ook hindert is ‘prikkelliteratuur’, haar vertaling van het Duitse woord Schundliteratur, waarmee zoiets als boeketreeksboekjes en wat erg bloederige en opgewonden avonturenromans bedoeld werd. In De Ploeg, geïllustreerd maanblad van de Wereld-Bibliotheek onder redactie van L. Simons, schrijft Nienke van Hichtum twee artikelen over prikkelliteratuur. Ze citeert een schrijver over een dorp in Duitsland, waar een doofstomme colporteur iedereen voorziet van prikkelliteratuur, waarna deze lektuur vervolgens in het vuur geworpen wordt door de schrijver van deze schets die dan een volksbibliotheek opricht, met enthousiaste hulp van de dorpelingen. Deze geschiedenis blijkt 26 jaar daarvoor gespeeld te hebben en Nienke van Hichtum moet tot haar spijt meedelen dat ondanks deze prachtige geschiedenis de colportagelektuur alleen maar sterker is op komen zetten.

Vervolgens citeert ze Heinrich Wolgast, die op een congres voor moraal-pedagogie in Londen over deze soort ‘Schundliteratur’ gesproken heeft. Hij legde verband tussen slechte literatuur en misdadigheid en stelde vast dat een kind een fase doormaakt waarin het extra vatbaar is voor Indianenverhalen, roverromans en detectivegeschiedenissen; in zijn visie zou het beter zijn om niet de kinderlijke fantasie te overprikkelen, maar op een andere manier deze fase van het kind te gebruiken: door zwerftochten door bos en veld, kamperen, dag- en nachtmarsen. Wolgast noemde ook enkele middelen waarmee het kwaad bestreden kon worden: goede en doelmatige volksbibliotheken, goede en goedkope literatuur, een andere inrichting van het onderwijs, waarbij de kinderen op literarisch gebied beter zouden worden ontwikkeld, zodat ze zelf een tegenzin zouden krijgen in alle onnatuurlijke en prikkelende namaaksels. Nienke van Hichtum noemt nog een oorzaak die ze bij andere bestrijders van het kwaad nog niet heeft gevonden.

> Ik bedoel de algemeene toestand van lichamelijke en geestelijke overspanning en onrust, die onze tijd meebrengt, en die in alle standen gevonden wordt. Neem den geestdoodenden arbeid der fabrieksarbeiders en klerken, neem den overspannenden en door de vele verschillende en onderling absoluut onsamenhangende vakken, waarin het is ingedeeld, voor den geest der jongelui vermoeienden en decentralisee-renden vorm van ons middelbaar onder-

> wijs, om maar een paar voorbeelden te noemen. Ga ook eens na, met hoeveel kleine bezwaren, met hoeveel geldzorgen, hoeveel geestdoodende en verlammende invloeden duizenden mensen hebben te kampen! Is het een wonder, dat zulke dingen den geest van velen, 't zij voortdurend of slechts tijdelijk, minder ontvankelijk maken voor geestelijk genot, dat ook maar eenigszins inspant? (...) Ja, den *smaak* voor betere lectuur ontwikkelen, *dat* is een van de beste dingen, die we voor-loopig kunnen doen, maar - al onze pogingen zullen toch een pover resultaat hebben zoolang de *toestanden* blijven, zooals ze thans zijn!
> Ik, als sociaaldemokrate, leid uit al die feiten af, dat ook hier de kapitalistische inrichting van onze maatschappij de hoofdoorzaak van alle ellende is.

Ook in de kinderboekenrecensies komt het thema van de prikkellektuur regelmatig voor. Nienke van Hichtum is tegen reis-, jacht- en indianenverhalen, als ze alleen bedoeld zijn om kinderen te boeien, te prikkelen. ‘Dat wil me heelemaal niet bevallen,’ schrijft ze, ‘want dat soort verhalen hebben meestal met kunst noch waarheid iets gemeen.’ In een interview met Mies Blomsma noemt ze als bezwaar tegen spannende verhalen, dat kinderen er oppervlakkig door lezen. Die zogenaamde spannende lektuur, avonturenromans brengen kinderen er onwillekeurig toe door de boeken heen te jachten, omdat ze willen weten hoe het afloopt. ‘Elke uitwijding over dingen die met de loop van het verhaal maar zijdeling verband houden, alle natuurbeschrijvingen lezen ze maar half of slaan ze eenvoudig over.’

Er zijn meer vormen van prikkeling, die haar niet aanstaan. Zoals wanneer er in een blad prijzen uitgeloofd worden voor de beste vertelling en helemaal als die bekroonde vertellingen daarna nog afgedrukt worden ook. ‘Jonge auteurs worden tot vroegrijpheid geprikkeld,’ schrijft ze. En die prikkeling is fout. Het strelen van de ijdelheid van kinderen vindt ze gevaarlijk. In een Frans tijdschrift staat een raadselhoekje,

> maar wat mij hierbij volstrekt niet bevalt, is de gewoonte om het portret van den besten oplosser telkens in het blad op te nemen. Dergelijke de ijdelheid der kinderen prikkelende gewoonten vindt men tegenwoordig ook in enkele onzer kinderperiodieken, maar voor mij - en zeker voor alle ernstig denkende moeders stempelt men daar meê reeds dadelijk zijn blad tot iets middelmatigs, iets dat op reclame berekend is en niet allereerst een ernstige factor in de opvoeding wil zijn.

Er waren andere onderwerpen, die niets met Duitsland te maken hadden, waar ze zich mateloos over kon opwinden. Het ergste vindt ze de mentaliteit van: ‘Och, 't is maar voor kinderen, 't hoeft zoo precies niet!’ In een paar van haar artikelen klaagt ze over de hoeveelheid middelmatig goede lektuur.

> Och, het schijnt zoo gemakkelijk tegenwoordig, om kinderboeken te schrijven. Als je maar over een vlotte pen beschikt en je een beetje kunt indenken in het jongensleven - dan kan je immers best iets leveren in den trant van Stamperius en Kievit! - Een kinderboek moet tegenwoordig voor

alle dingen zijn ‘leuk’, en omdat recensenten niet altijd van ‘leuk’ kunnen spreken, zeggen zij voor de afwisseling ook wel ‘frisch’, ‘echt’, ‘jolig’, ‘natuurlijk’, enz. Zoo schreef Dr. Gunnning (redacteur, later hoofdredacteur van Het Kind, AH) verleden jaar in dit blad; ‘Maar’ zoo voegde hij erbij: ‘als ik dan eens een van die geprezen boeken ter hand neem, dan wil het mij maar al te vaak voorkomen, dat die adjectiva euphemismen zijn voor ‘erg-laag-bij-den-grond’ en ‘ploertig’. En - ik heb hartgrondig: ‘Ja!’ gezegd, toen ik dit las!
Niet dat ik ze allen in zulke *sterke* bewoordingen wensch te veroordeelen, want heusch, vele auteurs meenen het zoo goed! Ze denken waarlijk iets ‘echts’ te leveren, waar ze bij een paar prettig vertelde jongensstreken nog wat natuurhistorische wetenswaardigheden voegen, en tot toegift een paar opwekkingen om de dieren lief te hebben, en ze niet te mishandelen. Wat wil je nog meer? Helaas, ze voelen het zelf niet, dat aan hun werk de *ruggegraat* ontbreekt, die men wel vindt in het werk van den heer Stamperius en in een *deel* van dat van den heer Kievit (die zich zonder ook soms op zijn aardig verteltalent laat drijven, zonder dat zijn geheele ziel er bij is!)
Het gevolg is, dat een enkel boek van deze

> soort zich wel prettig laat lezen, vooral waar de schrijver over eeen zekere dosis humor beschikt, dat men b.v. zoo'n boek gerust zou geven aan een kind dat pas ziek geweest is, en nog alleen *lichten* geestelijken kost kan verteren. Kwaad kan het niet doen, als je 't op *zichzelf* beschouwt. Neen, ooh neen - één zoo'n boek niet! Maar hoe, als er nu steeds meer van dat genre de wereld worden ingezonden?
> Dan kweekt deze middelmatige lectuur, zelfs al is ze niet beslist *onbeduidend* te noemen, toch oppervlakkigheid en gemakzucht! Dan zullen vele kinderen deze soort gaan kiezen omdat ze hen amuseert en geen inspanning vordert, en ze zullen den smaak voor meer diepgaand en serieus werk gaan verliezen!
> Wanneer men, zooals ik, zoo tamelijk een overzicht kan krijgen over onze kinderliteratuur, dan dringt het bewustzijn van dit gevaar zich meer en meer op, en ik zou de lezer van dit blad wel willen verzoeken, me te helpen, door geen middelsoort lectuur meer te koopen.

Het is een onderwerp waar ze vaker over schrijft.

> Wie een kinderboek wil schrijven, moet niet denken: 't Is maar voor de jeugd!' of: 'Een kinderhand is gauw gevuld!' Integendeel: - hij vrage zich ernstig af: 'Hoe zal ik mijn diepste en innigste gevoel, mijn ernstige weten het best en 't eenvoudigst aan de jeugd meêdeelen?' En geloof me, dat is geen gemakkelijk probleem. Het is alleen op te lossen door hen, die er een sterke *roeping* toe hebben. Zelfs voor 't *vertalen* van een goed kinderboek moet men fijne voelhorens hebben. En toch meenen vele eerstbeginnenden dat ze 't met 'een kinderboek' gerust eens kunnen probeeren! Gelukkig, we staan aan den ingang van de 'Eeuw van het Kind', en ook ten opzichte der kinderlektuur begint er al een beetje meer helderheid in de hoofden te komen. 't Publiek wordt kritischer en dat is de hoofdzaak, want als de slechte en onbeduidende boeken niet meer zoveel verkocht worden, dan *moeten* de uitgevers zich wel meer op *goede* lektuur gaan toeleggen. (...)

Maar er bleef natuurlijk, ondanks al haar geschrijf, nog jarenlang van alles verschijnen waar ze de vloer mee kon aanvegen. In 1908 maakt ze zich bijvoorbeeld boos over een boek met rijmpjes als dit:

> Er was rouw in het land
> Er was rouw aan het strand
> Toen de treurmare werd vernomen,
>
> Van het vergaan van de boot
> Van den vreeselijken dood
> Waaraan zoo weinigen konden ontkomen.

'Me dunkt dat dit genoeg is, niet waar?' schrijft ze dan venijnig. Nienke van Hichtum was niet alleen maar een frikkerige, aanmerkingen makende recensente. Ze was intelligent, ze wist wat haar wel beviel in kinderboeken en waarom; ze wist ook wat haar tegenstond in kinderboeken. Ze schreef vaak grappig, persoonlijk, soms uitgesproken verlekkerd over kinderboeken, en over een schrijver. Zoals in De

Kroniek over een bewerker van de sprookjes van 1001 nacht, C. Krebbers. Ze stelt zich hem zo voor:

> Ik ken hem als mensch niet, maar als schrijver zie ik hem als een ongetrouwde oom, min of meer stijf, wat ouderwetsch van vormen, een beetje hoekig in zijn bewegingen, maar met trouwe, verstandige blauwe oogen, die heel vriendelijk kijken wanneer hij met kinderen spreekt, die kunnen schitteren van enthousiasme wanneer hij hen dingen vertelt die hem zelven getroffen hebben. Hij is in zijn hart een groot kind, hij voelt met de kinderen meê.

Uit een bespreking uit De Kroniek, 1902: ‘'t Geheele boek ziet er zoo fijn en keurig uit, dat je onwillekeurig eerst je handen eens bekijkt, of ze wel rein zijn om het aan te pakken.’ Uit een recensie uit 1902 in De Kroniek: ‘Allereerst is 't een warm boek - een boek vol ziel en leven. (...) frisch, waar, rein en, last but not least - vol humor.’

Over een ander boek: ‘'t Boek ziet er lekker uit.’

Ze bespreekt een boek van Ida Heyermans en zegt dan: ‘Ik legde het zooeven, nadat ik 't voor de tweede maal gelezen had, terzijde met een innig dankbaar gevoel, en *kon* niet nalaten, eventjes liefkozend den band te streelen.’ Ze heeft een kinderlijke manier om zich op te winden, zoals ze doet over de Franse Hieronymus van Alphen, Louis Ratisbonnen:

> O, wat was ik eerst boos op Louis Ratis-bonnen! Dat kwam, omdat ik zijn versjes las met den geest *van een kind*, dat ik me geheel verplaatste zooals ik dat gewoon ben te doen wanneer ik kinderboeken lees, in het denken en gevoelen van een kind. Ik voelde me ongelukkig en geheel geïntimideerd; ik besefte dat, als ik een kind was, Louis Ratisbonnen me erg zou neerdrukken met zijn onuitstaanbare lessen.

Ze hield van boeken en kon zich opwinden over mensen die schrijven niet serieus namen, omdat ze kinderboeken niet serieus namen en dus eigenlijk kinderen niet serieus namen. Maar de gedachte dat zij zelf wel een uitstekende opvoedster zou zijn, verwierp ze. Ze geneert zich, schrijft ze, om als wegwijsster in opvoedingszaken genoemd te worden. ‘Ik ben toch heusch maar een breekebeen op dit gebied.’

Die bescheidenheid maakt haar juist zo aardig. In een artikel van 19 november 1904 benadrukt ze dat ze zichzelf niet onfeilbaar acht en dat ze ook niet van plan is de leiding inzake kinderlektuur in handen te nemen. De mening van één persoon, schrijft ze, hoe serieus ook doordacht, blijft echter altijd min of meer subjectief. In een volgende jaargang zegt ze:

> Ik zie niet gaarne dat men van mijn ‘leiding’ spreekt. Het is volstrekt mijn doel niet, als autoriteit te poseeren. Ik geef eenvoudig mijn eigen doordacht oordeel over onze kinderboeken en meen, omdat ik mij daaraan sedert eenige jaren speciaal wijdde, het recht daartoe te hebben; maar het oordeel van één persoon blijft toch steeds te subjectief om een beslist leidend karakter te kunnen dragen. Ik wensch alleen de ouders zelf te doen denken; (...)

Nienke van Hichtum op latere leeftijd

Ouders zijn uiteindelijk verantwoordelijk voor de opvoeding. Wat Nienke doet met haar boekbesprekingen, is materiaal aandragen om beter te kunnen opvoeden. Maar ze ziet wel graag dat die ouders serieus met haar werk omspringen:

> Waar ik me zooveel moeite getroost en met zooveel toewijding dit alles bijeen breng, hoop ik ook, dat de ouders die dit lezen, dezen arbeid zullen toonen te waardeeren, door óf de artikelen zorgvuldig te bewaren, óf in

> een boekje nauwkeurig aanteekening te houden van die boeken, welke ze voor hun eigen kinderen het geschiktst achten.

Dit schijft ze bij haar Sint Nicolaaslijst, die ze jarenlang in Het Kind publiceerde. Kennelijk werkten die lange lijsten sommigen op de zenuwen, getuige het rijmpje dat S. Trop (zou dat Theo Thijssen kunnen zijn?) in De Nieuwe School, het blad van de onderwijzers Thijssen en Bol, in 1906 afdrukte:

> Kind.
> N. van Hichtum aan de Sintnicolaastafel. Wanneer houdt die recensente eens eindelijk haar wafel?

Nienke van Hichtum is dus - samenvattend - tegen prikkelende lektuur, ze is tegen tendenz, ze is vóór een esthetische, kunstzinnige uitvoering van het boek. Ze is tegen opgelegde moraal, maar neemt toch een tamelijk uitgesproken politiek standpunt in, als ze kiest tegen chauvinisme, patriottisme, tegen verhalen vanuit de burgerlijke klasse en het burgerlijk standpunt en pleit voor extra aandacht voor literatuur voor sociaaldemocratische kinderen.

Maar er waren meer criteria, veel meer zelfs. Natuur en waarheid bijvoorbeeld, die ze zo vaak bovenaan het lijstje eisen zette. Een kinderboek moet waar zijn, het moet kloppen. Wat is voor haar waarheid? Ze schrijft naar aanleiding van Ritters recensie van *Afke's*

Tiental, dat het boek helemaal op waarheid berust. Op andere plaatsen heeft ze het over ‘naar de natuur geschetst’, en ik denk dat ze dan wil aangeven dat iets waarheidsgetrouw is.

Hoe belangrijk was voor haar de pedagogie? Beoordeelde ze boeken in de eerste plaats op opvoedkundige kwaliteiten? In een recensie prijst ze een schrijfster om

> drie eigenschappen, die haar stempelen tot een goede kinderschrijfster: talent, grooten eenvoud in taal en stijl en een warm moederhart. (...) Want het opvoedingstalent wordt bij de tegenwoordige methode nog altijd verondersteld de jonge moeders zoo maar van zelf aan te waaien, of laat ik liever zeggen: de opvoedkundige *kennis en ervaring*.

Ook over het uiterlijk van boeken kunnen pedagogische opmerkingen gemaakt worden. Stevig moeten boeken zijn, niet te duur, smaakvol. Pedagogisch werkt dat heel goed, omdat kinderen de boeken dan netjes houden. Bovendien zullen kinderen die slappe ingenaaide boeken niet graag uitlenen, omdat ze dan met ezelsoren en zo terugkomen en dat werkt dan weer de zelfzucht in de hand.

Die sterke nadruk op de opvoedende kant van boeken is te verklaren: ze schreef haar artikelen voor een groot deel in pedagogische tijdschriften, waarin opmerkingen over de artistieke kant van kinderboeken niet zo op hun plaats zouden zijn geweest. Maar het is zeer de vraag of Nienke van Hichtum de pedagogische eisen ooit ondergeschikt zou hebben willen maken aan de literaire eisen. Voor haar moest een kinderboek een doel en een bedoeling hebben. Als die bedoeling lelijk onder woorden zou zijn gebracht, zou ze het boek op pedagogische gronden afgekeurd hebben, omdat het onartistieke de opvoedkundige waarde in de weg zou hebben gestaan.

Zelf heeft ze zich over de verhouding pedagogiek-literair ook uitgesproken. In 1907 begint Nienke van Hichtum in Het Kind een aparte rubriek besprekingen van boeken voor wat oudere kinderen, 17/18-jarigen:

> Natuurlijk zal ik alleen het *litterarisch-goede* bespreken, maar daar Het Kind een *paedagogisch* blad is, en het *doel* van de ouders, die me om raad vroegen, juist was: titels van boeken te krijgen, waarover ze gerust

kunnen zijn wat betreft den *invloed* dien ze op hun volwassen kinderen uitoefenen, zoo moet ik vooral uitzien naar boeken, die de *meeste* ouders gerust aan hun grootte kinderen kunnen geven. Ik bedoel hier natuurlijk *verstandige* ouders - met anderen kan ik geen rekening houden. (...)

Ik wil dus letten op *litteraire waarde* en *vormende kracht*, en zoveel mogelijk die werken uitsluiten, waardoor de sexueele instinkten onnoodig worden geprikkeld, of waardoor het gevoel van ‘Weltschmerz’ dat zich zoo fataal kan vastzetten bij jonge menschen die pas met alle boosheid en wreedheid der wereld kennis maken, te sterk wordt aangemoedigd en bevestigd. En helaas, van *deze* soort lektuur werd ons in den laatsten tijd maar al te veel geboden. - Gelukkig maar, dat er in veel van het *aller*nieuwste weer een frisschere en hoopvollere geest waait!

Want *hoop*, en het bewustzijn dat ook in henzelven kracht is om te strijden en te overwinnen als de ure der vergelding nadert, *die* twee dingen zouden we onzen jongelieden zoo gaarne meêgeven op den levensweg!

Hun in de boeken die ze lezen, het leven te toonen zooals het helaas *is*, dat op *zichzelf* kan een geestelijk en lichamelijk gezond mensch niet schaden - zoolang het maar op zulk een wijze geschiedt, dat het den *lust* en den *wil*, om te strijden *voor* betere toestanden én *tegen* eigen booze neigingen, blijft versterken.

Begrijpen, hoe anderen door den invloed der omstandigheden er wel toe *moesten* komen om te bezwijken, is héél goed, maar mij dunkt dat we in onze grote kinderen door onzen invloed, door lektuur en anderszins, voor het gevoel van *eigen verantwoordelijkheid* en van *eigen innerlijke kracht* moeten trachten op te wekken. En we weten het zelf, nietwaar? *hoe* een boek, waar *kracht* van uitgaat, zelfs *ons*, ouderen nog kan opheffen en verfrisschen! Hoeveel sterker zal dit dan nog het geval zijn bij de voor indrukken zoo vatbare jeugd!

Ik wil dan ook vooral den nadruk leggen op den *invloed* dien de door mij besproken werken op jonge menschen kunnen hebben.

De *litteraire* zijden ervan wordt elders genoeg besproken; ik kan daarover dus in 'Het Kind' kort zijn, en me meer in het

bizonder met de *paedagogische* bezighouden. Ik behoef er zeker niet bij te voegen dat ik natuurlijk elk werk dat met een bepaalde *strekking* geschreven is, onherroepelijk veroordeel, - tenzij dit gebrek door groote kunstwaarde mocht worden geneutraliseerd, wat een héél enkelen keer voorkomt.

En nu aan den slag!

Ze stelde hoge eisen aan de moraal van het kinderboek, aan ernst en andere hooggestemde eigenschappen. Maar de basis van een kinderboek moest toch warmte zijn, liefdevolle aandacht. In een brief aan mevrouw Van Calcar van 31 januari 1900 (Letterkundig Museum) komt dat al heel duidelijk naar voren. Nadat ze zichzelf geïntroduceerd heeft bij Elise van Galcar als Nienke van Hichtum, het pseudoniem ‘waaronder ik steeds met mevrouw Van Kol samenwerk om onze kinderen een beetje ernstig en warme lectuur te geven,’ zegt ze dat

> het niet het minst de invloed van uwe werken (is) geweest, die mij er toe gebracht heeft mij zelve op het gebied der kinderliteratuur te wagen. Een van de eerste stukjes, die ik in ‘Ons Blaadje’ inzond, was dan ook geput uit uw vroeger maandschrift: ‘De Hoop der toekomst’. Het was een bewerking van uw verhaaltje over die Parijsche kinderen, die zoo trouw zorgden voor hun vriend Berquin. De geest van warme liefde en toewijding die daarin lag trok me zoo aan.

Als ze 75 jaar oud is, publiceert Nienke van Hichtum in het boekenweekgeschenk *Rondom het boek 1935* een artikel over ‘Onze kinderliteratuur’. Daar stelt ze dat de kinderliteratuur, vergeleken met die uit haar jeugd al wel verbeterd is - minder stijf en minder onbegrijpelijk, maar er zijn nog steeds idealen na te streven: het ideaal van tekst en illustratie als ondeelbaar geheel; het ideaal van een boekhandel waar alleen goede kinderboeken verkocht worden en deskundige voorlichting gegeven wordt.

Nog steeds denkt men dat een kinderboek alleen vermaak of ontspanning moet geven en door het ontbreken van ‘innerlijke ernst’ verschijnen er veel absoluut onbeduidende en beneden-middelmatige en zelfs slechte boeken. Ze eindigt het artikel met een reeks aanbevolen titels, nadat ze de ouders de raad gegeven heeft veel samen met de kinderen te lezen en een *goede* huisbibliotheek op te bouwen.

Een degelijk, aardig, niet erg opzienbarend artikel voor wie thuis is in Nienke van Hichtums werk, maar wellicht voor het grote publiek toch een stuk dat tot denken aanzette. En het is opvallend hoe consistent ze in haar opvattingen gebleven is, haar leven lang.

> Ze ging in Het Kind tot 1919 door met recenseren. Daarna schreef ze nog in School en Leven (waarin ze in 1901 al eens had geschreven), maar na 1921 is dat ook afgelopen. In 1922 staan dan nog twee keer bijdragen van haar hand in De Amsterdammer. Als de vrouw die model stond voor ‘Afke’ gestorven is, schrijft ze een dankbare afscheidsgroet en een paar weken later noemt ze drie boeken nog heel in 't kort.
> Daarmee eindigt haar loopbaan als recensente van kinderboeken. Ik denk niet dat ik iemand te kort doe, als ik vaststel dat er in Nederland nooit

tevoren, maar ook nooit daarna iemand is geweest die met zoveel inzet, zo conscien-tieus, zo liefdevol en zo deskundig over kinderboeken heeft geschreven. Het feit dat in 1989 deze recensies nog ‘als nieuw’ gelezen kunnen worden, is daarvan een bewijs.

Hugo Kingmans
Illustraties in het werk van Nynke van Hichtum

Het werk van Nynke van Hichtum is verlucht door de beste illustratoren van haar tijd. Zij had het tij mee, want de boekproduktie was juist een dieptepunt te boven gekomen. In de negentiende eeuw had de mechanisatie deze produktie vergroot en versneld, maar tegelijkertijd ook vervlakt. Kwantiteit won het van kwaliteit. Het aanzien van de typografie en van de boekverluchting, die in Europa toch altijd wel een voorwerp van zorg was geweest, ging duidelijk achteruit, zoals dat ook merkbaar was op alle terreinen van de kunstnijverheid: elke versiering werd machinaal gemaakt en verviel op die manier tot een zielloos produkt. Het creatieve handwerk werd vermalen.

Tegen het einde van de vorige eeuw werd het gevaar van een voortschrijdende vervlakking onderkend. In Engeland, waar op dit brede terrein William Morris een grote invloed had, kwam de gedachte op, dat er in de kunstnijverheid radicaal moest worden gebroken met de industrie. In de wereld van het boek zou dit standpunt hebben geleid tot voornamelijk bibliofiele uitgaven, die dan toch weer strijdig waren met alle verlangens ten aanzien van een zo breed mogelijke verspreiding van het boek. In Duitsland leefde een eendere bezorgdheid over de teloorgang van kunstnijverheid, die ook in de produktie van het boek merkbaar werd. Maar daar was algemeen de opvatting, dat een verbetering moest komen van een samengaan, van een verzoening tussen kunstnijverheid en industrie. Dat standpunt was wel zo haalbaar als de drastische en in feite ook te theoretische Engelse benadering. Techniek en handwerk begonnen samen nieuwe wegen te zoeken, ook in Nederland. En juist in die fase verschijnen de boeken van Nynke van Hichtum.

Het is genoegzaam bekend dat zij hechtte aan goede illustraties. Had ze een voorkeur? Soms lijkt het zo. In deze brief uit 1935 bijvoorbeeld:

> Geachte heer van Suchtelen,
> Nu heb ik de pres. ex. van ‘Het Hoetselmannetje van Stuttgart (verschenen bij den uitgever Mees te Santpoort) ontvangen en ik ben buitengewoon ingenomen met de prachtige illustraties van Tjerk Bottema. Gaarne zou ik zien dat u daarvan kennis nam. In dit geval kan ik haast niet twijfelen dat u hem zult verzoeken mijn ‘Wereld-sprookjes’ (of hoe denkt u het boek te noemen?) te illustreren. Ik weet geen betere illustrator in ons land.

Het is een duidelijke voorkeur. Toch ontkomt men niet helemaal aan de indruk, dat een dergelijke voorkeur samenhangt met een eerste moment van verrukking: het boek is pas uit, weer is een werkstuk afgesloten, de ogen gaan strelend over het boek en over zijn illustraties. Zo is het goed en zo zou het in het vervolg moeten blijven. Met Tjerk Bottema als de uitverkoren illustrator. Maar soortgelijke gedachten koestert Nynke van Hichtum vaker, ook wanneer ze kennis neemt van het werk van een àndere illustrator. Opnieuw een citaat:

> Beste Cor,
> Hierbij de proef terug. De proefplaten heb ik gehouden. Dat mocht toch zeker wel? Ze zijn zoo mooi, dat ik ze graag nog eens wil bekijken. Mooi,

dat P.D. goede platen bij een tweeden druk maakte. Verschijnt die nu gauw?

In het briefje, een kattebelletje uit 1928/1929, zegt de schrijfster ook iets over de juist voltooide vertaling van Winnie de Poeh. Die was ‘zoo moeilijk en in zekeren zin ook onbevredigend omdat ik het oorspronkelijke toch niet gehéél kon benaderen’. De Nederlandse uitgave van het klassieke boek krijgt de Engelse illustraties mee van Shepard, die het boek een eigen aroma meegeven.

Het briefje is geaddresseerd aan Cor Bruyn, de auteur, die haar zeer vertrouwd was en die haar bibliografie samenstelde ter gelegenheid van een tentoonstelling, die in Den Haag aan de nagedachtenis van Nynke van Hichtum werd gewijd. Cor Bruyn schreef toen ook een In Memoriam-vers.

In het briefje gebruikt Nynke van Hichtum

slechts de initialen van de illustrator, P.D. Het is Paulus Ludovicus Carolus Dom, in de wandeling en op al zijn werk Pol Dom. Hij was Antwerpenaar en ook in Antwerpen opgeleid aan de Akademie van Schone Kunsten. Maar sinds 1914 werkte hij in Nederland. Eenkennig was hij niet. Hij schilderde, etste, was beeldhouwer en medailleur. Maar bekend bleef hij vrijwel uitsluitend door zijn illustraties in Nederlandse jeugdboeken. Voor Thieme maakte hij de zeer fraaie aquarellen, die mooi zijn gereproduceerd in de serie 'Sagen en Legenden'. In die reeks bevinden zich ook twee delen oud-Franse sagen en legenden door S. Troelstra-Bokma de Boer. Maar ook eerder en later illustreerde Pol Dom werk van Nynke van Hichtum.

B. Midderigh-Bokhorst, uit: Moeders vertellingen

Het werken aan de illustratie van jeugdboeken houdt de kunstenaars blijkbaar jong. Het valt namelijk enerzijds op, hoe fris hun werk is gebleven. Natuurlijk, we zijn aan andere, meer hedendaagse vormen van illustratie gewend. Een andere tijd vraagt een andere taal en krijgt ook een andere verluchting. Maar dat neemt niet weg, dat de grote illustratoren uit de eerste helft van deze eeuw werk hebben geleverd, dat door zijn precisie, door zijn kleurgebruik, door zijn gevoel voor soms het sprookjesachtige en soms de dagelijkse werkelijkheid - in eigen land, maar ook elders - kan blijven boeien. En anderzijds, de kunstenaars hadden niet alleen een grote, maar ook een lange produktie. Pol Dom werd 85, Rie Cramer 90, Berhardina Midderigh-Bokhorst 92. Ook haar werk heeft niemand, die zich jeugdboeken herinnert, kunnen missen. Haar naam is gehecht aan een gigantisch aantal kinderboeken vol verhalen en sprookjes en ze moet ook in het verband met Nynke van Hichtum worden genoemd. Ze werkte veel samen met haar man, Jean-Jacques Midderich, die meer een specialist was in landschappen en interieurs, terwijl de kracht van Berhardina lag in het tekenen van mensen, kinderen en dieren. Vaak komen beider namen op het titelblad voor, zo hecht was hun samenwerking.

Cornelis Jetses werd 82 jaar. Tjeerd Bottema is 94 geworden. Ze kozen een blijkbaar gezond vak. En enkelen van hen, die allen in de vorige eeuw werden geboren, in de jaren tachtig, hebben nog beleefd, hoe in de jaren zeventig van onze eeuw hun werk opnieuw onder de aandacht werd gebracht - op een lichte golfslag van nostalgie.

De enige uitzondering op deze reeks van illustratoren, die hoogbejaard zijn geworden, is Tjerk Bottema, die zo in de gratie stond bij Nynke van Hichtum op grond van zijn illustraties voor *Het Hoetselmannetje van Stuttgart.* Tjerk Bottema

overleefde de schrijfster slechts anderhalf jaar. In juli 1940, toen hij 58 jaar was, kwam hij om, toen het stoomschip Berenice, waarmee hij uit Frankrijk naar een vrije wereld probeerde te vluchten, werd getorpedeerd. Hij vond de dood in de golven. Evenals Marsman, die ook aan boord van de Berenice was.

Tjerk Bottema, heeft een groot oeuvre op zijn naam, deels als illustrator van kinderboeken, veel meer nog als begaafd tekenaar van politieke prenten. Bovendien was hij, van nature een zwerver, een vrij kunstenaar, wiens werk overigens in vergetelheid is geraakt. In 1950 is hij herdacht met een tentoonstelling in het Stedelijk van Amsterdam. In 1954 werd werk van hem nog geëxposeerd in Gorredijk en Leeuwarden. Enkele jaren geleden schonk de familie tien schilderijen en twee tekeningen aan het Fries Museum, dat zich zeer ingenomen toonde met de schilderijen, die - ik citeer - ‘het begin zouden kunnen zijn van een verzameling van moderne Friese schilderkunst’. Sindsdien is het stil geworden rond Tjerk Bottema.

Van zijn broer Tjeerd Bottema bleef meer bekend. Zijn naam is onder meer verbonden aan de jeugdboeken van W.G. van de Hulst, Anne de Vries én aan Nynke van Hichtum. Tjeerd Bottema is de illustrator geworden van de Friese boeken van Nynke van Hichtum en dat zijn dan de jeugdboeken, die in het eigen Friesland spelen. Van hem zijn de platen in *Jelle van Sipke-Froukjes*, dat zijn bestaan is begonnen in het Fries, onder de titel *De jonge priiskeatser*, als jeugdfeuilleton in het Nieuwsblad. Zonder illustraties. Maar mèt de afspraak, dat het verhaal ook in boekvorm zal verschijnen in een goedkope, voor een breed publiek bereikbare uitgave. Inmiddels heeft Van Goor de schrijfster gevraagd om een Nederlandse tekst. Tjeerd Bottema zal de illustraties verzorgen en vier illustraties kunnen worden opgenomen in de Friese uitgave. Met de Friese editie, dan toch het origineel, loopt het spaak. Van Goor staat inderdaad vier illustraties af, maar die zijn van een zo klein formaat, dat de Friese uitgever Hepkema er de brui aan geeft. Pas in een later stadium verschijnt *De jonge priiskeatser* echt: een royaal boek met meer dan vier illustraties, maar nog wel met minder platen dan in de Hollandse editie.

Tjeerd Bottema, uit: Schimmel voor de koets

Nynke van Hichtum had *De jonge priiskeatser* gezien als het afscheid van Friesland en van haar carrière als schrijfster. Niettemin komen er nog twee in Friesland spelende boeken, *Schimmels voor de koets* en *Drie van de oude plaats.* Tjeerd Bottema blijft haar illustrator. Hij wordt ook gevraagd, wanneer ten leste *Afke's Tiental*, zo zeer in Friesland geboren en getogen, in 1957 - meer dan een halve eeuw na de Hollandse uitgave. Vandaag is er van het boek een nieuwe Friese vertaling, *De tsien fan Martens Afke.* Met de illustraties van Tjeerd Bottema. Maar met op de omslag een illustratie van Cornelis Jetses, in 1903 een werker van het eerste uur.

Nog een tussenstap voor we afsluiten met *Afke's Tiental*, met Jetses en met Isings. Er mag toch niet helemaal worden voorbijgegaan aan Jan Wiegman, een leerling van Tjeerd Bottema. Zijn werk is echter totaal anders dan dat van alle andere reeds genoemde illustratoren. Het loopt eruit, is daardoor onmiddellijk herkenbaar en het heeft zoveel teksten en vooral kinderversjes begeleid, dat velen zich zijn ‘zwartjes’

zullen herinneren. Charme in het platte vlak, al doet de techniek ons misschien tè gedateerd aan en was ze mogelijk toen al aan de ouderwetse kant.

Tot slot ‘Afke's Tiental’, een kroon op het werk van Nynke van Hichtum. Uitgeverij Wolters in Groningen geeft in 1902 een tekenopdracht aan Cornelis Jetses, toen dertig jaar en nog aan het begin van een lange loopbaan, waarin boekillustratie een hoofdrol heeft gespeeld: Jetses, ‘de beroemde onbekende, die Nederland vormde’ is van hem gezegd, want hij ging schuil achter zijn werk, maar betekende onberekenbaar veel door zijn illustraties bij Jan Ligtharts *Ot en Sien*, bij een kinderbijbel, bij *Afke's Tiental.*

Jetses geeft er de voorkeur aan zijn schetsen voor het boek in Friesland, ter plekke, te maken. Nu ja, niet helemaal ter plaatse. Hij trekt niet naar Warga, waar hij zich minder vrij denkt te voelen, maar een dorp verder, naar Roordahuizum. De plaatselijke predikant brengt hem in contact met Klaas en Saakje van der Woude, die met hun gezin aan de Haven wonen. De situatie is er vrijwel identiek. Bij de eerste kennismaking blijkt zoon Hendrik juist bezig met het poetsen van de hoge turfkachel. Die activiteit levert een eerste schets op. En in 1903, als het boek is verschenen, vindt de lezer een uitwerking van deze allereerste indruk.

Voegen Jetses' illustraties iets aan de tekst toe?

Natuurlijk en over de onmisbaarheid van tekeningen in een jeugboek en in dit jeugdboek in het bijzonder zullen we niet met elkaar twisten. De illustraties zijn bovendien zo authentiek mogelijk, hebben sfeer en voeren ons ook terug naar een gelukkig achterhaalde armoe-situatie aan het begin van deze eeuw. Maar voor mijn gevoel doet Jetses ook wel eens iets aan de tekst af. Staat u mij toe, dat ik twee alinea's van Nynke van Hichtum citeer:

> Om elk uur kwamen de andere kinderen thuis. Ook vader dook op uit zijn braakhok, om te komen eten. Zijn haren zaten vol van die fijne vezeltjes, die bij het breken van de vlasstengels afstuiven, van die vezeltjes die overal in dringen. De oren en neus, alles raakt ermee verstopt en wat nog het ergste is, ze komen ook in de keel en daar moeten de vlasbrakers dan meestal erg van hoesten. Ook vader Marten had die lelijke hoest al te pakken en hij zag er heel slecht uit. Braken was eigenlijk een te zwaar werk voor hem. Maar wat was er aan te doen? Als hij er over klaagde zou de boer een ander nemen in zijn plaats en dan zou hij helemaal niets kunnen verdienen, want ander werk was er in de winter bijna niet. Ze moesten nog blij zijn dat de boeren hun vlas niet naar de markt brachten, maar het door hun eigen arbeiders lieten bewerken, zodat deze in de winter ook nog wat konden verdienen.
> Ook Eeltje kwam thuis uit de boterfabriek: ‘Mem’, riep hij, ‘wat heb ik een honger! Is 't eten klaar?’
> Ja, 't was klaar, hoor. De aardappelen werden afgegoten en in een grote stenen schotel overgewipt. Ieder kreeg een ‘lokje’ of schoteltje voor zich met mosterdsaus, waarin een klein stukje potvet was geroerd. Daarin mochten ze de aardappen ‘stippen’, die elk met eigen vork uit de schaal pikte. 't Waren slechte, glazige aardappelen - de goede kostten veel te veel!

Cornelis Jetses, uit: Flard-oor

De alinea's zijn zo beeldend geschreven, dat ze om die reden geen illustraties nodig hebben. Maar tegelijkertijd bevatten ze zoveel informatie, dat ze vijfentachtig jaar later om meer illustratie vragen. Omstreeks 1900 waren de vlasteelt en het braken van vlas, in een vlas-hok, nog wel zo bekend, dat Jetses dit onderwerp niet tekende. Tegenwoordig zullen er vragen rijzen bij deze agrarische bezigheid en moeten we

óf in de tekeningen van Ids Wiers-ma óf in een klein museum in het Friese dorp de antwoorden vinden op de vragen, hoe deze teelt in haar werk ging en hoe hard, hoe teisterend de arbeid is geweest. Maar Jetses beperkte zich tot het uitbeelden van de maaltijd, de Aardappeleters van Warga. En hoe blij ik ook ben, dat zijn tekening de omslag siert van de nieuwe uitgave van *De tsien fan Martens Afke*, waarin verder de tekeningen van Tjeerd Bottema, ook al terecht, een plaats kregen, toch doet deze tekening van de tekst af. Ze mist haar sociale lading. Ze heeft de mildheid van het boek, maar niet de hardheid van deze scène rond glazige aardappelen.

Het succes van *Afkes Tiental* begint overigens enkele jaren later. Wolters Groningen heeft in 1906 de rechten verkocht aan Kluitman, Alkmaar. Bij de overdracht moet er iets zijn misgegaan, waardoor het getekende monument, dat Jetses had opgericht, lichtelijk in verval kwam. Er moesten cliché's verloren zijn geraakt. De afbeeldingen tussen de tekst bleven bewaard en die cliché's gingen mee naar Alkmaar. Maar de pagina-vullende illustraties van Jetses gingen verloren en werden

vervangen door werk van Isings. Ook wel kwaliteit, maar toch iets minder. En men kan dan ook een lichte verontwaardiging voelen opkomen, wanneer de 32ste druk van het boek, zonder jaartal, aldus wordt aangeprezen: ‘De goed beschreven tafereeltjes en de kunstvol verzorgde illustraties van Isings voegen zich aaneen tot een geheel, dat onze volle waardering en aandacht verdient’. Maar de lovende tekst ziet dan wel voorbij aan de zeven tussentekst-afbeeldingen, die nog altijd van Cornelis Jetses zijn.

Hoe dat zij, alle Nederlandse uitgaven sluiten af met een tekening van Jetses. Op de laatste pagina. Bij het slot van het boek, dat ik toch nog maar citeer:

> ‘Marten’, zei ze, ‘wat hebben we toch beste, brave kinders.’
> Marten lachte.
> ‘Afke’, zei hij op precies dezelfde toon:
> ‘Wat nebben onze kinders toch een goeie, beste moeder.’
> Afke was op een stoel geklommen.
> Pff, daar blies ze de lamp uit. ‘Wel te rusten.’

En om terug te gaan naar vijftig jaar geleden, naar 1939 en naar enkele regels, waarmee Cor Bruyn zijn vers voor Nynke afsloot:

> Nu blies God in haar lamp, als Afke eens in de hare.
> Zij ging ter rust. Us Mem zei goedenacht.
> Maar kindskinderen van ons zie ik na vele jaren
> nog luisteren naar haar. Hun ogen glanzen zacht.

Rie Cramer, uit: Het groot vertelselboek

Dirk Zwart
Een wanhopige brug naar de gestorven moeder
In gesprek met Leo Pleysier

Leo Pleysier werd in 1945 in het Belgische Rijkevorsel geboren. Op zijn veertiende besloot hij schrijver te worden, maar het duurde nog tot 1971 voor zijn eerste boek verscheen. Na *Mirliton* (1971), *Niets dan schreeuw* (1972) en *Negenenvijftig* (1975), volgde een drieluik waarin Pleysier zich vooral bezighield met zijn afkomst: *De razernij der winderige dagen* (1978), *De weg naar Kralingen* (1981) en *Kop in kas* (1983). In 1987 volgde de roman *Shimmy.* In 1984 ontving Pleysier de Vlaamse *Arkprijs van het Vrije Woord.*

Onlangs verscheen zijn achtste boek, *Wit is altijd schoon*, genomineerd voor de AKO-prijs 1989 en door de jury omschreven als ‘een ontroerend, tegelijkertijd luchtig relativerend en doorvoeld portret ( ) dat naar de mening van de jury uitmunt door de combinatie van gestructureerdheid en spontaneïteit, inlevingsvermogen, spankracht en geraffineerd taalgebruik.’

De roman bestaat uit twee delen: een lange monoloog, uitgesproken door een pasgestorven (!) moeder tegen de zoon die bij haar sterfbed staat, en slechts onderbroken door witregels. Hierna volgt een epiloog van de zoon.

De moeder bemoeit zich onder andere volop met de voorbereidingen voor haar begrafenis.

‘En nu ik eraan denk: er zijn toch al wel bloemen besteld zeker om vooraan in de kerk bij het altaar te zetten tijdens de lijkdienst? Ik heb daar vannacht aan liggen denken: zie dat ze daar niet aan gedacht hebben, zie dat ze die vergeten zijn te bestellen! Ik zou maar een ruiker witte bloemen kiezen. Deze tijd van het jaar zijn die genoeg te krijgen. Witte zou ik maar nemen. Wit is altijd schoon. Ge kunt natuurlijk ook van alle kleuren dooreen nemen, maar dat zie ik niet zo graag. Zélf heb ik dat altijd het schoonst gevonden bij een begrafenis, wit. Alleen maar wit. En geen andere kleuren daarbij. Dat is het schoonst, vind ik, zo'n ruiker witte bloemen.’

Kort voor de bekendmaking van de AKO-nominaties zoek ik de schrijver op in Rijkevorsel, waar hij nog steeds woont. Naast het schrijverschap heeft hij een deeltijdbaan in het basisonderwijs.

Waarom keerde Pleysier na zijn pensionaatstijd en militaire dienst terug naar zijn geboortedorp? Pleysier: ‘Het wordt mij wel vaker gevraagd: waarom blijf je hier zitten? Het heeft niet eens met een bewuste keuze te maken. Je wordt ergens geboren en je gaat naar school en je belandt weer ergens. Ik heb me daar zelf nooit vragen bij gesteld. Het zijn dingen die mij overkomen zijn, zoals het andere mensen overkomt om in New York geboren te worden of in Amsterdam of in een dorp in de Vogezen. Het voornaamste was, dat ik mijn beslissing om te schrijven gestand bleef. Daarin ben ik redelijk consequent gebleven, maar met de keuze van de omgeving waarin dat schrijven moest gebeuren heb ik me nooit zo erg bemoeid. Dat is min of meer buiten mij om zo beslist.’

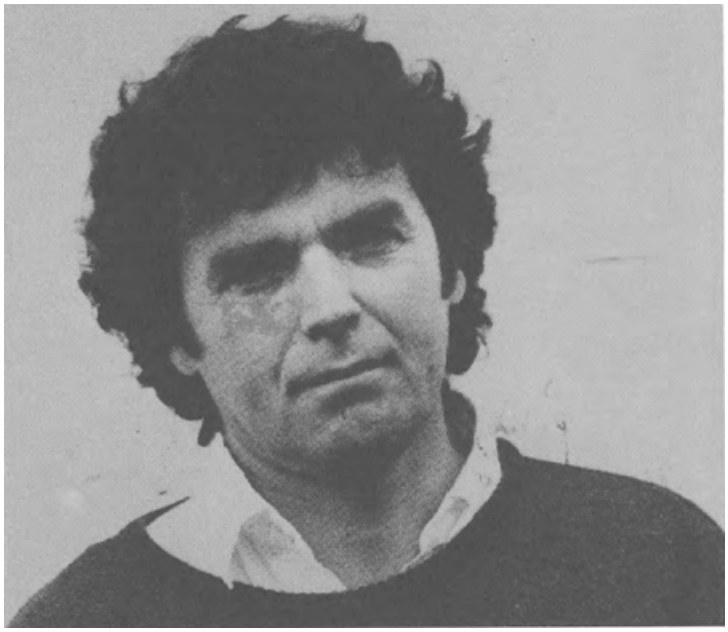
In het *Wit is altijd schoon* gaat het onder andere over een ‘doodsprentje’: een kaart van ongeveer een half A4-tje met de naam van de overledene, een kort stukje tekst en eventueel een foto erop. Het wordt uitgereikt aan ieder die de begrafenisdienst bezoekt. In het boek vraagt de moeder aan haar zoon of hij haar doodsprentje wil schrijven, maar hij weigert.

Dit boek is eigenlijk een doodsprentje geworden Ondermeer, ja. Ik was op dat moment helemaal niet in staat om dat te doen, zeker niet in zo'n klein bestek. Ik had daar ruimte en afstand voor nodig, en minstens honderd pagina's’

Is de moeder uit Wit is altijd schoon *uw eigen moeder?*

Gedeeltelijk. Laat ons zeggen: geïnsprireerd op haar. Ik blijf in mijn boeken heel dicht bij het werkelijke leven dat ik leid en dat zich

rondom mij afspeelt. Tussen mijn leven en schrijven is maar een dunne grens. Anderzijds is ze natuurlijk niet mijn moeder van vlees en bloed. Hier is zij een personage in een roman, en dus méér dan mijn moeder.



Het boek is voortgekomen uit een ervaring die ik had bij haar sterfbed. Toen zij pas gestorven was, had ik het gevoel of zij bleef praten. Iemand die dood is, zwijgt en is stil. Maar toen ik bij het bed van mijn moeder kwam was het net of er een soort taalratel losbrak. Ik begon een aantal dingen te horen die ik haar altijd had horen zeggen. Wat ik ervoer was de echo van haar gepraat waarmee ze me eigenlijk gedurende mijn hele leven bedolven heeft. Maar het is vooral het ritme van haar gepraat geweest, dat bij mij is blijven hangen en dat ik achteraf gereconstrueerd heb.

Het lijkt alsof u teksten hebt genoteerd die opgenomen zijn op een band.

Het is ook zo dat bij mij, in mijn hoofd, opeens een cassette klikte en begon af te lopen met haar geratel erop. Maar ik heb natuurlijk nooit rondgelopen met een recorder op zak. Je kunt denken: Pleysier heeft het zich gemakkelijk gemaakt, hij heeft gewoon spreektaal opgeschreven, maar het is meer dan dat, het is ook schrijftaal. Schrijftaal die zo bewerkt is dat de lezer de indruk heeft: dat zou ik ook zo kunnen horen. Maar het is het resultaat van twee jaar schrijven. Taal die ik met de hand op witte papieren met heel veel zorg, gepruts en slijperij heb geschreven en bewerkt. Ik heb gemerkt dat dat nog helemaal niet zo makkelijk was als het lijkt. Want zo'n spreektaal houdt zich aan hele strikte regels. Wie maar enigszins vertrouwd is met dat idioom staat onmiddelijk klaar met het opgeheven vingertje: ‘ja maar dat woord gebruiken wij niet, zo zeggen wij dat niet’. Maar het ging mij er ook weer niet alleen om, dat idioom vast te leggen.

Het ging mij om die orale resonans, met die voor mijn moeder kenmerkende manier van praten: dat stuwende, eindeloze en buitensporige van die taal.

Waarom moest die monoloog zo lang zijn?

Omdat ik tegelijkertijd met de lengte iets van de drammerigheid en de buitensporigheid van die taal wilde vormgeven. Ik spreek ergens in het boek over 'taalteveel' en daar ging het dus letterlijk om.

Was dat typisch voor uw moeder, of is het een bepaald type vrouw die u weergeeft?

Dat was typisch voor mijn moeder, maar ik kan er onmiddelijk aan toevoegen dat er nogal wat van zulke moeders als zij er een was, rondlopen. Die buurvrouwen in het boek doen bijvoorbeeld niet onder voor haar in dat ratelen en kwebbelen en tateren.

De zoon die aan haar bed staat heeft hoofdpijn, maar daar besteedt ze geen wezenlijke aandacht aan. Het gaat alleen maar om haarzelf, lijkt het wel.

Dat weet ik niet zo direkt. Wat me is opgevallen is dat er in haar spreken geen gradaties en geen hiërarchie is in de onderwerpen die aan de orde zijn. Zowel de diepe emoties als de grootste onbenulligheden komen allemaal in één stroom door. Eigenlijk is het een spreken dat alles als even belangrijk of onbelangrijk voorstelt.

Maar ik heb toch het idee dat zij weinig interesse heeft voor haar zoon. Dat komt ook in Kop in kas *naar voren.*

Daarom ook is het boek voor het grootste stuk een monoloog. Voor haar komt het erop aan dát ze praat, dat ze haar verhaal kwijt kan. Eigenlijk maakt het ook niet echt uit of ze het tegen mij heeft, of tegen een van mijn broers of zussen. Behalve misschien op het eind, wanneer ze heel even iets particulierders kwijt wil.

Dan kun je toch zeggen dat er weinig band is tussen de moeder en de zoon?

Op het vlak van de communicatie zal dat wel zo lijken, ja. Soms kreeg ik er ook hoofdpijn van, van haar gepraat. Maar niettemin ben ik ook altijd bijzonder gefascineerd geweest door haar taal.

Dat komt op mij als een soort redmiddel over, om toch nog iets van een band te voelen.

Natuurlijk. Er is natuurlijk een grote drempel, al was het maar omdat zij voortdurend praatte en ik zweeg en schreef. Maar tegen dat ongeremde praten van haar, dat maar z'n gang gaat, heb ik als moeizaam vechtende schriftelijke taalproducent altijd met grote fascinatie aan zitten kijken.

Maar dat is toch schrijnend, zo'n drempel tussen moeder en zoon?

Ja, maar daar gaat het boek ook over. Hoe mensen waarvan je verwacht dat ze heel nauw met elkaar zouden kunnen zijn, moeder en zoon, continenten ver van elkaar uiteen gedreven kunnen zijn, gescheiden bijvoorbeeld door die oceaan van taal. Taal die de breuk zichtbaar maakt, de afstand vormgeeft, maar waarin tezelfdertijd een hele intense dichtheid besloten zit.

Dat komt steeds terug in uw werk: afstanden tussen mensen, en de poging om die te overbruggen. Ik heb het gevoel dat een van de boodschappen van Wit is altijd schoon *is, dat dat overbruggen niet mogelijk is.*

Nee, niet echt. Maar ik vind tezelfdertijd ook dat er niets anders opzit dan het nooit, maar dan ook nooit op te geven om toch te proberen die overbrugging nog eens gedaan en voltooid te krijgen. Het is dan ook mijn bedoeling geweest om in dit boek niet teveel technische of schrijftechnische trucjes aan te wenden en de dingen zo overzichtelijk mogelijk te houden. Zeker hier.

Waarom zeker hier?

Omdat dit boek, meer dan ooit, zo'n wanhopige brug wil zijn. En mijn moeder is wel een van de eersten die daarvoor in aanmerking komt, dacht ik. Ik heb mijzelf ook bewust in dit boek min of meer onzichtbaar gemaakt. Me dunkt dat ik in mijn drieluik, dat voor *Shimmy* zit, al genoeg aanwezig ben geweest. Ik wilde in dit boek in de eerste plaats die moeder en haar taal voor de volle honderd procent aanwezig laten zijn.

Heeft u zo 'n vooropgezet idee wanneer u aan een boek gaat beginnen?

Nee, zoiets ontstaat van de ene versie op weg naar de andere. Dat vind ik ook één van de interessante dingen van het schrijven. Voorop staat voor mij ook dat ik, wanneer een boek af is, meer wil weten dan toen ik eraan begon. Die meerwaarde aan kennis is een van de

geneugten die ik me niet wil ontzeggen. Het moet tenslotte voor jezelf ook spannend blijven.

Ligt daarin ook de zin van het schrijven?

(We moeten beiden lachen om mijn zwaarwichtige vraag.) 'Over de zin van het schrijven kan ik, vermoed ik, nauwelijks interessante uitspraken doen. Het is iets wat ik gewoon doe en wat ik niet kan laten.

Maar u doet het er ook niet zomaar bij.

Het is nu eenmaal geen bezigheid die je alleen maar als hobby kunt doen. Daarvoor is het een bezigheid die teveel in je persoon, in je dag, in je hele leven ingrijpt.

Het schrijven aan een boek als dit, is dat ook een verwerkingsproces, of is het louter een schrijfproces?

De eerste aanzetten voor dit boek heb ik gemaakt een half jaar nadat mijn moeder overleden was, in '84. Ineens merkte ik dat ik haar gepraat aan het opschrijven was, maar toen moest ik mijn pen neerleggen, want ik zat er te dicht bovenop. De emoties die loskwamen werden me te groot en ik voelde: ik moet daarmee wachten, er is afstand nodig. Er zijn zeker twee jaar overheen gegaan eer ik het weer heb opgepakt, en toen ging het wel zoals het moet: met altijd wel de nodige liefde, maar ook met de nodige schrijversdistantie.

U schreef in Kop in kas, *dat geschreven was als een brief aan uw moeder, 'blijf dit nou eens lezen'. Héέft ze het ook gelezen?*

Achteraf heeft ze me gezegd van wel, maar ik ben blijven zitten met de vraag: hóe heeft ze het gelezen. Dat weet ik niet. Het viel me op dat ze bleef hangen op hele kleine zinnetjes. Er zit bijvoorbeeld de klacht in van een jongetje dat in zijn bed ligt en niet kan slapen en begint te zeuren en naar beneden roept, zo van: 'ik moet pissen', of 'ik kan niet slapen' en 'zijde gij daar nog?' Daar sprak ze me over aan en dat vond ik wel vertederend. Maar voor de rest... Of de boodschap echt is overgekomen zoals ik die bedoeld had voor haar, daar blijf je het raden naar hebben. Het blijft natuurlijk een literaire vorm die je gekozen hebt en daarbij: als de boodschap die ik had voor mijn moeder zo strikt particulier geweest was, dan had ik wel een andere manier gekozen om die over te brengen aan haar. Het bericht aan mijn moeder in *Kop in kas* was natuurlijk niet alleen voor haar bestemd.

Is er in literatuur communicatie mogelijk die in het dagelijks leven onmogelijk is?

Mijn ervaring is dat we zo niet slecht dan toch heel slordig met elkaar communiceren. Ik maak mij de illusie dat de kans er is dat onze boodschappen een tikje minder slordig zijn, wanneer we ze op een wit vel papier schrijven en de tijd nemen voor zorgvuldig overwegen en formuleren, ja.

Hoe werkt die communicatie dan? Je geeft als schrijver wel een heleboel bloot, maar wat krijg je terug, behalve een paar recensies?

Ik moet dan altijd denken aan een beeld dat voorkomt in *Elias of het gevecht met de nachtegalen* van Gilliams: twee jongetjes laten in een sloot papieren scheepjes te water waarin ze tekens hebben geschreven. Ze zitten aandachtig te kijken hoe het

water die bootjes meeneemt en hoe ze achter de bocht verdwijnen. Berichten loslaten in het oneindige, in de hoop dat ze iemand ooit zullen bereiken, dat is een beeld dat me aanspreekt omdat ik vermoed dat schrijven en publiceren iets gelijksoortigs is. Flessen in het water laten met boodschappen erin, en maar zien waar ze terechtkomen.

Dat blijft toch allemaal heel anoniem; die jongens krijgen die bootjes niet meer terug, dat is dan toch geen communicatie?

Je kunt het ook zo bekijken: vanaf het moment dat de tekst van een boek door iemand gelezen wordt, is er eigenlijk al een cirkel rond. Je kunt ook zeggen: iemand die signalen wil gaan uitzenden verwacht een ontvanger. En als iemand wil uitzenden is het eerste wat hij doet zijn coördinaten geven. En dat heb ik eigenlijk in mijn drieluik gedaan. Daarin heb ik mijn positie bepaald in de tijd en ruimte.

Heeft u ook overwogen of er niet toch dialoog moest zijn in Wit is altijd schoon

Ja. In een van de eerste versies, die twee jaar terug in het *Nieuwe Wereld Tijdschrift* gepubliceerd werd, zat in het midden een onderbreking van de monoloog waarin ik zelf aan het woord kwam. Achteraf heb ik dat toch weer weggelaten, omdat ik gemerkt heb dat ik in dit boek nog maar het best aanwezig kon zijn in de witregels. Ik ga ervan uit dat degenen die mij goed lezen ook de witregels lezen. Niet alleen maar als leegte, maar ook in de betekenis die ze kunnen hebben als stilte, als geen antwoord willen geven of niet kunnen geven of geen *adequate* antwoorden kunnen geven.

De moeder is een vertegenwoordigster van de leefcode van een bepaald soort mensen waar u zich in uw drieluik tegen afzette. Dat gebeurt hier eigenlijk niet meer. Heeft afkeer zich omgezet in fascinatie?

Ik ben het niet helemaal eens met dat 'afzetten tegen'. Het is altijd twee dingen tesamen. Het is haat én liefde, dat geldt voor mijn houding tegenover die code en alles wat daar rond zit. In dit boek is het liefde én hoofdpijn.

Maar het boek, met name de epiloog, maakt op mij de indruk: van de doden niets dan goeds.

Dat vind ik niet. Ik kom er toch rond voor uit dat zij net zo min als wie dan ook een heilige is? Ze maakt evengoed deel uit van die kleine, roddelende, kwebbelende wereld van haar vriendinnen. Maar dat maakt haar ook reëler, vind ik. Je moet iemand in zijn totaliteit aan de oppervlakte brengen, mét zijn nare trekjes en al wat daarop verder nog aan te merken is. Wel met respekt, denk ik.

Maar het slot, 'geef haar al het wit van de wereld', heeft toch iets van: en nu geen kwaad woord meer over haar?

Ja, maar dat is helemaal op het einde. Daarvoor heb ik wel eerst al dat voorgaande moeten incorporeren en verwerken. Maar uiteindelijk gaat het om het besef dat je iemand verloren hebt die zielsveel voor je betekende. En dan blijkt datgene, wat vaak zo eng en benauwd lijkt, van een dimensie te zijn die wereldomvattend is.

De titel heeft, dacht ik, ook iets in zich van reinheid, van schoonwassen. Misschien als een tegenwicht voor het zwartmaken in vorige boeken?

Ik heb niet de indruk dat ik haar zwart heb gemaakt. Ik ben in dat drieluik wel bezig geweest met mijn afkomst, en je rommelt, je haalt overhoop en hier en daar vliegt al eens een spat, maar ik heb niet de indruk dat ik Piet de Smeerpoets heb gespeeld. Mijn zorg is vooral geweest om eerlijk te zijn over de dingen die me bezighielden. Een soort onderzoek. En een onderzoek heeft vaak consequenties, die hard of minder hard kunnen aankomen, maar het is me daarbij te doen geweest om uiterste eerlijkheid. Je zit er wel dichtbij als je zegt dat het ook iets met schoon willen wassen te maken heeft, maar als er dan schoongewassen wordt, is het uiteindelijk toch vooral om iets zichtbaar te maken van de humane glans waarmee stervelingen zich overeind proberen te houden. Nou ja... Zoiets.

> *Wit is altijd schoon* van Leo Pleysier werd, evenals Pleysiers overige werk, vanaf 1978 uitgegeven door De Bezige Bij.

Bernd Albers

Het verbond waarvan wij allen samen deel uitmaken
Over de roman 'Mystiek lichaam' van Frans Kellendonk.

1.

De auteur Frans Kellendonk heeft er nooit een geheim van gemaakt dat zijn motivatie om literatuur te vervaardigen gezocht moet worden in diens dwingende behoefte om de hem omringende werkelijkheid te exploreren. Reeds na de verschijning van zijn verrassende debuutwerk *Bouwval* vertelde hij in een vraaggesprek met Wouter Donath Tieges[1.] over zijn creatieve drijfveren onder meer het volgende: 'Ik probeer een eenheid te scheppen, een soort zin te ontdekken die achter de feiten ligt; een soort wereldbeeld, een soort levensbeschouwing vinden, maar dan concreet, niet iets dat je kunt formuleren in een of twee zinnen, neen, maar door situaties te onderzoeken.'

Kellendonks verlangen om in een literair kunstwerk iets van de geheimzinnige werkelijkheid te vangen ging steeds samen met zijn strenge en dogmatische afwijzen van elke representatieve of realistische kunst. De enig geoorloofde kunst is in Kellendonks opvatting slechts die kunst, die juist ingaat op de uitdaging van het mysterie en die derhalve eerlijk uitkomt voor haar kunstmatigheid. Eén van de meest geëigende middelen van de literator om zijn kunst onecht, artificieel te laten zijn is de gebruikmaking van ironie. In het essay 'Idolen, Over het tweede gebod'[2.] formuleerde Kellendonk deze eis aldus: 'De ironie erkent het mysterie, en dus ook haar eigen voorlopigheid. Ze kan zichzelf ieder gewenst ogenblik corrigeren, maar ze ondermijnt zichzelf niet bij voorbaat. (...) Van ironie moeten onze beelden doordesemd zijn. De lucht van het voorbehoud moet er overal in zitten' (pp. 163-164).

Het gehele oeuvre van Kellendonk is zeer welbewust volgens bovenstaande poëticale noties gecomponeerd. Daarvan is zijn meest recente roman uit 1986, *Mystiek lichaam*, naar mijn overtuiging voorlopig wel het meest gave en volkomen produkt. Met de creatie van een irreële romanwereld, waarin vier personages (Gijselhart, Broer, Magda en Pechman), alle te beschouwen als typen, vaak op het karikaturale af zelfs, die bepaalde levenshoudingen, -opvattingen, neigingen en (on)deugden van onze moderne westerse samenleving representeren, met elkaar conflicteren, heeft Kellendonk tot nog toe op de meest adequate wijze uitdrukking kunnen geven aan de vele vragen en problemen betreffende de zin en de bestemming van het leven, die hem zeer sterk bezig gouden. In het interview van René T'Sas[3.] merkte hij daarover op: 'Ik heb gestalte kunnen geven aan een aantal obsessies. Wat betekent het om een man te zijn? Wat betekent het om een vrouw te zijn? Hoe verhoud ik me als homoseksueel ten opzichte van de vrouwen? Wat is homoseksualiteit? Wat is geld?

Frans Kellendonk, foto: Chris van Houts

Hoe moeten we ermee omgaan? Wat doen we met het schuldgevoel dat we uit de geschiedenis hebben overgeërfd? In *Mystiek lichaam* formuleer ik een aantal existentiële problemen.' In het recente verleden zijn er al verschillende interessante beschouwingen aan deze roman gewijd.[4.] Zo heeft met name Raat (1987) in een voorbeeldig opstel vele belangwekkende opmerkingen inzake de thematiek van *Mystiek lichaam* gemaakt. Toch valt er over deze uitermate ingenieuze roman, zoals Raat aan het slot van zijn artikel ook zelf toegeeft, nog wel tien maal zoveel te zeggen. Geen enkele essayist heeft bijvoorbeeld enige gerichte aandacht gehad voor de talloze allusies op de Bijbelmijns inziens een uitzonderlijk knap staaltje van coherente intertextualiteit -, die de thematiek op een zeer bijzondere wijze structureren en geheel in overeenstemming met Kellendonks anti-realistische poëtica het artificiële karakter van dit romanwerk beklemtonen. Deze bijdrage, waarin speciaal zal worden ingegaan op de bijbelse allusies, die Kellendonk in *Mystiek lichaam* gemaakt heeft, lijkt mij om die reden zeker gerechtvaardigd.

2.

Ik schreef eerder dat de ironie volgens Kellendonk één van de belangrijkste ingrediënten voor de schrijver is om zijn literaire werk irreëel, kunstmatig te laten zijn. Welnu, in *Mystiek lichaam* wordt het ironische effect met name bereikt doordat de alwetende vertelinstantie via de wijze van formuleren een verband weet te leggen tussen wat er in het romanverhaal gebeurt met taferelen uit de Bijbel. Door al deze parodieën op het Boek der Boeken bekent de roman als het ware dat hij van taal is gemaakt en toont het mysterie in dit kunstwerk al zijn geheimzinnigheid. Dit moge blijken uit de vele voorbeelden, waarmee ik het een en ander tracht te adstrueren.

In het eerste hoofdstuk van het eerste deel van de roman, als Magda (bijgenaamd Prul), op de morgen van Tweede Paasdag, voor de zoveelste keer wanhopig terugkeert naar de residentie van haar vader en, gezeten op de poortstijl voor het landgoed, haar vader tot driemaal toe wakker roept, wordt al dadelijk een subtiel verband gelegd met het opstan-dingsverhaal van Jezus Christus, zoals dat is te vinden in Matteüs 28, Marcus 16, Lucas 24 en Johannes 20. De langzaam ontwakende oude vrek A.W. Gijselhart, wiens penis en testikels ironisch worden aangeduid als 'zijn drievuldigheid' (p. 9) - i.e. een allusie op de Heilige Drievuldigheid: de Vader, de Zoon en de Heilige Geest (Lucas 3:21-22) -, wordt op de eerste bladzijden voorgesteld als een moderne anti-Christus en zijn dochter Magda fungeert hier als de engel die 'de wacht houdt bij de ingang van een grafakker, zijn huis een tombe en hijzelf dus overleden' (p. 9). De gierige oude man zinspeelt zelf op deze overeenkomst als hij glurend van achter de gordijnen van zijn slaapkamer grinnikt: 'De Heer is waarlijk opgestaan' (p. 11), een letterlijke overname van Lucas 24:34, en daarachteraan nog eens toevoegt: 'Zalig die niet zien en toch geloofd hebben' (p. 11), een citaat van Johannes 20:29. In dit verband deed de naam van Gijselharts landgoed, de Doornenhof, mij sterk denken aan zowel de doornenkroon, die Jezus vlak voor zijn kruisiging op het hoofd gezet kreeg, als de Hof van Olijven, het landgoed Getsemane, waar Jezus in zijn doodsangst driemaal tot zijn Vader bad.

Het opmerkelijke van dit valse begintafereel is nu dat hier reeds impliciet een veroordeling over Gijselhart wordt uitgesproken. Het is een buitenstaandster in het romanverhaal, die de bovengenoemde vileine bijbelse parallel radicaal doorprikt: de kolossale Tonia, die met haar dochtertje Antenétje achterop haar fiets juist op weg is naar de kerk voor het bijwonen van de Paasviering, blijft enkele ogenblikken bij de ongeduldig wachtende Magda verpozen en in het zich vervolgens ontspinnende dialoogje buldert zij dan onder meer tegen haar: ‘Altijd als ik hier 's morgens voorbijkom zit het huis potdicht. Een gepleisterd graf is het hier’ (p. 11). De uitdrukking ‘gepleisterd graf’, die Tonia hier gebruikt ter aanduiding van de Doornenhof, geldt indirect ook voor de eigenaar ervan, het blijkt immers een verwijzing naar de bijbelplaats Matteüs 23:27. In de strafrede, die Jezus tegen de Farizeeërs houdt, staat te lezen: ‘Wee u, schriftgeleerden en Farizeeën, huichelaars! Gij lijkt op gekalkte graven die er van buiten wel mooi uitzien, maar van binnen vol zijn met doodsbeenderen en allerhande onreinheid.’[6.] En inderdaad, net als de Doornenhof bij nader toezien een doods decor blijkt te zijn vol met allerlei afgedankte rotzooi en afval, zo is de bewoner van de Doornenhof, de koperkoning, huisjesmelker en miljonair A.W. Gijselhart, van binnen door en door verdorven. Via deze bijbelse

allusie wordt reeds onmiskenbaar aangegeven dat de oude Gijselhart in feite een huichelachtige Farizeeër is.

Het is niet de enige keer dat Gijselhart met een zinspeling op de Bijbel zo veroordeeld wordt om zijn hypocriete, farizeïsche levensinstelling. Want nadat de vertelinstantie in het tweede hoofdstuk van de roman de schandalige financiële handel en wandel van Gijselhart en diens veile geloof in het geld als het hoogste goed zeer uitgebreid heeft beschreven, zegt dit medium ter afsluiting van de karakterschets van Gijselhart over hem: 'Van de kameel en het oog van de naald had hij nog nooit gehoord' (p. 18). Met een dergelijke uitspraak worden de voze geldreligie en de vileine levenswijze van de vrek andermaal scherp gekritiseerd, omdat zij verwijst naar een verhaal van Jezus in de Bijbel, waarin een rijke jongeman naar Jezus is toegekomen om hem te vragen op welke wijze hij nu het beste het zogenaamde eeuwige leven kon verwerven. Hij vertelde keurig netjes de geboden te onderhouden, op welke essentiële punten in het leven zou hij dan nog tekort kunnen schieten? Jezus geeft de jongeling ten antwoord dat, als hij werkelijk volmaakt wilde zijn, hij terstond al zijn bezittingen diende te verkopen en de opbrengst daarvan moest geven aan de armen en behoeftigen. Pas dan zou hij een schat in de hemel bezitten. De jongeman gaat na het horen van deze raad verdrietig en zeer teleurgesteld naar huis. Jezus spreekt vervolgens, de les van zijn verhaal gevend, tot zijn apostelen: 'Voorwaar, Ik zeg u: voor een rijke is het moeilijk het Rijk der Hemelen binnen te gaan. Nog sterker: voor een kameel is het gemakkelijker door het oog van een naald te gaan dan voor een rijke in het koninkrijk Gods te komen' (Matteüs 19:23-24, ook: Marcus 10:25 en Lucas 18:25).

In dit verband permitteer ik mij een kleine zijsprong. Zoals de lezer wellicht bekend is, hebben veel critici bij verschijning van deze roman zich hevig gestoord aan de in *Mystiek lichaam* voorkomende uitingen van antisemitisme en homohaat.[7] Het heeft mij daarbij in hoge mate verbaasd dat niemand van de verontwaardigde critici er destijds de aandacht op heeft gevestigd dat de verschillende rabiate discriminatoire uitlatingen, die voor een zeer groot deel afkomstig zijn van de oude A.W. Gijselhart, echter heel goed zijn onder te brengen binnen diens financieel-bekrompen optiek. Gijselhart, die in de wijde omtrek van de Doomenhof niet voor niets berucht is als de 'witte jood', vertegenwoordigt zelf bij uitstek de door hem gedebiteerde vooroordelen over joden als afzetters en woekeraars en dat diskwalificeert reeds bij voorbaat al zijn uitspraken hieromtrent. Als we verder de genoemde bijbelse allusies in ogenschouw nemen, waarmee de vertelinstantie ondubbelzinnig afstand heeft genomen van de protagonist Gijselhart, die hij ironisch wel eens aanduidt als de 'kameel', dan moet men wel heel kwaadwillig zijn om de schrijver Kellendonk nog langer te beschuldigen.

De aanwezigheid van uitgerekend Gijselharts dochter Magda in de beginscène van de roman is ook bepaald veelzeggend. Haar naam is een afgeleide van Maria Magdalena, één van de getuigen van de kruisiging van Christus en de eerste die ontdekte dat het graf leeg was en Christus was verrezen. In *Mystiek lichaam* is Magda getuige van de verrijzenis van Gijselhart op Paasmaandag.

De parallel met de vriendin van Christus keert in het hoofdstuk 'Nog een doos' terug. Mede om de terugkomst van zijn dochter te vieren neemt Gijselhart haar mee uit voor een etentje in restaurant De Hooge Schans. Tijdens dit etentje stort Magda in een chaotische woordenstroom bij haar vader haar hart uit over haar werk als arts

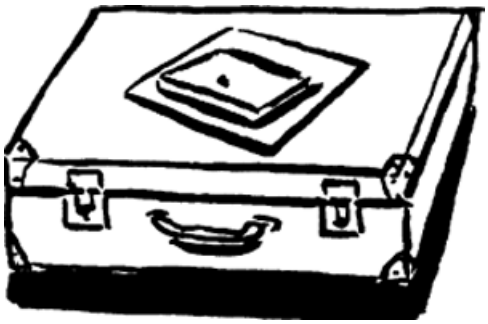
in een ziekenhuis, over haar collega's, over haar relatie met de joodse KNO-arts Bruno Pechman en over diens lening bij haar. Daarbij schildert zij Pechman af als iemand, die heeft moeten lijden als de Messias zelf: ‘Die ze bij ons op het ziekenhuis ontslagen hebben die ze gekruisigd hebben de Farizeeërs’ (p. 50): Deze formulering is een echo van Matteüs 27:35, Marcus 15:24 en Johannes 19:18 + 23.

Omdat Magda deze Pechman de helpende hand heeft toegestoken door hem vijfendertigduizend gulden te lenen, alludeert haar rol in deze wederom op die van Maria Magdalena naast de gekruisigde Christus. Gijselhart, die niet in de gaten heeft dat zijn dochter hem probeert te vertellen dat zij zwanger is, reageert nochtans geschokt op de onverwachte mededeling van zijn dochter. Hij scheldt haar uit voor hoer, voor straatslet: ‘Dromensloopster! Sloerie! Bodemloos bankbiljettenvretend pu-dinges! Een zware depressie kwam over het Gijselhartgemoed, stemmingen en koersen zakten er tot ongekende laagten. Hij had met zijn dochter de helleput in huis genaaid, hij was verdoemd’ (p. 57). Uit het verdere ver-

loop van de roman blijkt eerder het tegendeel. Het ironische van dit romanfragment is verder dat Gijselhart hier in zijn onnozelheid onbewust refereert aan een andere kant van Maria Magdalena uit de Bijbel: voordat zij immers voor het eerst in aanraking kwam met Jezus, werd zij (wellicht ten onrechte) gehouden voor een verdorven en veile vrouw.

Wordt in het eerste deel van de roman overwegend verteld vanuit het perspectief van Gijselhart, in het tweede deel, 'De moederkerk', een verwijzing naar de metafoor van de kerk als bruid van Christus, staat Gijselharts zoon Leendert, die in de roman meestal Broer wordt genoemd, centraal. Deze Broer heeft, juist uit afkeer van Gijselharts geldreligie als streven om in de Hemel der Ideeën te geraken, zich eerder als kunstcriticus en -handelaar in New York gevestigd. Hij heeft daar zijn homoseksuele geaardheid trachten te combineren met de kunst door een zogenaamde homoseksuele schilderschool van de Wild Boys te helpen formeren en is theoreticus achter deze nieuwe beweging geworden. De wereld van de kunst wordt in de voorstelling van Broer het volledigst verzinnebeeld door het schilderij 'Madonna in de kerk' van Jan van Eyck: 'Hij was binnengegaan in de wereld van de kunst, een gotische kerk, in zijn voorstelling, licht in plassen op de vloer. De pilaren streven verticaal ten hemel, maar in de transcendente hoogten van de kerk buigen ze zich - voor de maagd, die in het schip van de kerk staat, speciosor sole, met de heiland op haar arm en alle sterren van de hemel in haar kroon. Ze is wel zes meter hoog, die maagd, en ze is van vlees en bloed' (p. 65).

De nieuwe moederkerk van Broer, die aanvankelijk zo'n grote expansiedrift had, blijkt echter niet duurzaam vitaal te zijn geweest: het grootse werk, dat Broer eerder meende te kunnen gaan verrichten, is een grote illusie geworden. Smaak is, zo ervaart Broer na verloop van tijd, in de zogenaamde Hemel der Ideeën vervangen door pure economische berekening. Het failliet van zijn ondernemingen op Manhattan, 'een dakloze kathedraal, met kantoorpilaren die niet bogen, maar halverwege de hemel onaf ophielden, als om binnenkort nog hoger te gaan' (pp. 66-67), wordt in de roman onder andere in de volgende bewoordingen geschetst: 'Smaak is weten wat goed voor je is, maar op de steenrots waar de hoogmoed zijn kerk had gebouwd waren alle functies van het instinct uitbesteed aan specialisten en hun technologie' (p. 70). De hier gebezigde bijbelse metaforiek hoort ironisch genoeg eerder thuis in de context van de optimistische, heilverwekkende boodschap van het evangelie. In Matteüs 16:18-19 luidt het weerwoord van Christus op de belijdenis van zijn apostel Petrus immers: 'Op mijn beurt zeg Ik u: Gij zijt Petrus; en op deze steenrots zal Ik mijn Kerk bouwen en de poorten der hel zullen haar niet overweldigen. Ik zal u de sleutels geven van het Rijk der hemelen en wat gij zult binden op aarde, zal ook in de hemel gebonden zijn en wat gij zult ontbinden op aarde, zal ook in de hemel ontbonden zijn.' De naam Petrus betekent steenrots en hij is degene, die door Christus is aangesteld tot grondslag van de kerk en tot opperrechter van alle gelovigen. Via deze bijbelse allusie zijn het hoogmoedige en vooral ook het illusoire van de door Broer gecombineerde mannelijke strevens van handel en kunst zeer pregnant aangegeven.



illustratie: Fred Geven

Thematisch van groot belang in *Mystiek lichaam* is het hoofdstuk ‘Epithalamium’. Een epithalamium was van oorsprong een bruiloftslied, dat in de Oudheid door jongeren in koor werd gezongen vóór het bruidsvertrek ter ere van de jonggehuwden. Dit hoofdstuk blijkt echter allerminst een lied te zijn geworden waarin de zegeningen van het huwelijk breeduit zijn bezongen, het is zeer averechts aangepast. In ‘Epithalamium’ gaat Broer, terwijl hij nog opgewonden en geïrriteerd door de straten van New York loopt met de luchtpost-vellen van een brief van Magda in zijn handen opgevouwen, in zijn herinnering terug naar de gedenkwaardige bruidsnacht van Scott en

Liliane in Brussel. Dit prille echtpaar, dat uit economische motieven de verbintenis is aangegaan, had op de bruiloft hem en zijn zuster en een vreemde groenogige, rijpere jongen uitgenodigd als getuigen bij hun eerste en vermoedelijk enige huwelijksnacht.

In de volgende romanpassage komen Broer en zijn metgezellen aan bij het bewuste huis in Brussel: 'Naast de voordeur was een nis met een Heilig Hartbeeld. De gestigmatiseerde handen wezen traditiegetrouw naar het hart, dat traditiegetrouw bloedrood was en straalde. Maar op de schouders stond geen hoofd; dat lag met onverminderd zachtmoedige blik voor de gestigmatiseerde voeten. 'Dit is gebeurd,' herinnerde Broer zich, 'opdat de Schrift zou vervuld worden, van zijn gebeente zal niets worden verbrijzeld' (pp. 88-89). Dit onthoofde Heilige Hartbeeld, dat oorspronkelijk was bedoeld als een cadeau van Lilianes ouders, symboliseert treffend de inflatoire waarde van het huwelijk voor de ter plaatse aanwezigen. Alleen Magda heeft eerbied voor het huwelijk, dat voor haar nog steeds geldt als 'het teken van het verbond tussen hemel en aarde tussen God en Zijn volk' (p. 90). Dit tafereel wordt vervolgens sterk geïroniseerd door de letterlijke aanhaling van enkele bijbelregels, die bij Broer zijn opgekomen. Deze regels hebben in de Bijbel betrekking op de getuigenis van het sterven van Christus aan het kruis. Omdat het destijds de voorbereidingsdag was voor de sabbat en de joden onder geen beding toestonden dat de lichamen van de gekruisigden op de sabbat nog aan het kruis zouden hangen, werden om hun dood te bespoedigen de benen van de gekruisigden met stokken door de soldaten van Pilatus stuk geslagen. Ik citeer voor het vervolg Johannes 19:33-37: 'Toen zij echter bij Jezus kwamen en zagen dat Hij reeds dood was, sloegen zij Hem de benen niet stuk. (...) Dit is gebeurd opdat de Schrift zou vervuld worden: *Van zijn gebeente zal niets worden verbrijzeld.*(...)' Wat in het evangelieverhaal dan nog net niet gebeurde, heeft zich mede uit balorigheid hier reeds wel voltrokken.

Het huwelijk is volgens de christelijke geloofsleer een afbeelding van en een deelhebbing aan het liefdesverbond tussen Jezus en zijn kerk. Zoals Christus als hoofd van de kerk die kerk bemint als zijn bruid, als zijn lichaam, zo strekt deze liefde tot voorbeeld voor de man, die zijn echtgenote als zijn eigen lichaam bemint.[8.] Ik citeer uit de Bijbel: 'Zo moeten ook de mannen hun vrouwen liefhebben, zoals ze hun eigen lichaam liefhebben. Wie zijn vrouw bemint, bemint zichzelf. Niemand heeft ooit zijn eigen vlees gehaat; integendeel, hij voedt en koestert het. En zo doet Christus met de kerk, omdat wij ledematen zijn van zijn lichaam. Daarom zal de man vader en moeder verlaten om zich te hechten aan zijn vrouw, *en die twee zullen één vlees zijn*' (Efeziërs 5:28-31). De ironie in *Mystiek lichaam* wil dat uitgerekend de beide echtelieden geen gehoor geven aan het dwingende appèl om geslachtelijke omgang met elkaar te hebben: de geest van het Verbond is hun niet werkelijk deelachtig geworden. Broer begrijpt hier nu waarom Scott en Liliane hun huwelijksnacht liever niet alleen doorbrachten: 'De loze vormen waarnaar ze zich voor de lol gevoegd hadden namen wraak. De geest waarin ze tot een mystiek lichaam waren gedoopt begon akelig rond te spoken in de bruidskamer. Die geest rook mensenvlees. Die geest eiste gemeenschap. Wordt één lichaam! commandeerde hij. Bouw uit die ribben en knoken van jullie, op deze matras, maar eens een kerk!' (p. 92) Kellendonks fabelachtige gebruikmaking van de vormentaal uit de Bijbel herinnert hier voortdurend aan de opdracht voor christenen om zich in hun echtelijke liefde

voort te planten en alludeert, buiten de bovenaangehaalde bijbelplaats, onder meer op Matteüs 19:4-5.

In plaats van dat Scott en Liliane zich alsnog bedenken en door de heilige woorden in acht te nemen hun noodzakelijke bijdrage leveren voor de instandhouding van het menselijk geslacht, besluit het epithalamium in *Mystiek lichaam* daarentegen zeer ironisch met het ontluiken en opbloeien van de homoseksuele liefdesrelatie tussen Broer en de vreemde, rijpere jongen: ‘Na een adembenemende afdaling ontmoetten ze elkaar in een kus van een embouchure zo stevig en teder dat Broer eventjes werd verlost van zijn benepen Broerheid’ (p. 97). De vertelinstantie stelt tenslotte vast: ‘En voor het eerst merkte Broer dat ze een parodie waren, de rijpere jongen en hij, of ze nu wilden of niet, een tegenzang in de biologische tragedie’ (p. 98).

Evenals de kunstwereld had de homo-erotische liefde voor Broer aanvankelijk een enorme bekoring: zijn huwelijk met de rijpere jongen leek wel in de hemel gesloten. Toch is ook deze parodistische liefde uitgelopen op een totale deceptie. Broers homovriend blijkt te lijden

aan de dodelijke ziekte AIDS en sterft eraan en hijzelf is nu dus hoogstwaarschijnlijk seropositief. Het navrante slot van die liefde vindt echter al eerder plaats. Wanneer de rijpere jongen, wie even tevoren door de doktoren het doodvonnis is aangezegd, Broer het appelvormige ballonnetje met besmet lymfevocht te drinken aanbiedt, is de verwijdering reeds een feit. Door dit te doen zou Broer namelijk het bewijs leveren dat hij niet werkelijk geloofde in de realiteit van de ziekte van zijn vriend. In mijn interpretatie begint de rijpere jongen hier eniga allures te vertonen van de gekruisigde Christus. Hij heeft Broer in feite uitgenodigd voor zijn eucharistie, zijn liefdesmaal, mijns inziens een allusie op de bijbelse passage van het Laatste Avondmaal: 'Onder de maaltijd nam Jezus brood, sprak de zegen uit, brak het en gaf het aan zijn leerlingen met de woorden: 'Neemt, eet; dit is mijn lichaam'. Daarna nam Hij de beker, en na het spreken van het dankgebed reikte Hij hun die toe met de woorden: 'Drinkt allen hieruit. Want dit is mijn Bloed van het Verbond, dat door velen vergoten wordt tot vergeving van zonden' (Matteüs 26:26-28, ook: Marcus 14: 22-24 en Lucas 22:15-20).

Ik veronderstel dat Broer hier deze bijbelse parallel niet doorziet, hij begrijpt het gebaar van zijn vriend niet. Hij bevestigt het alternatieve liefdesverbond, dat ooit tussen hen tweeen bestond, althans niet op een gepaste wijze. Nonchalant houdt hij het dopje van de drain boven zijn mond en achteloos giet hij het lymfevocht in zijn keel, waarna hij het dopje vervolgens driftig tegen de wand stuitert. Daarmee is een symbolisch einde gekomen aan hun vroeger zo paradijselijke liefde: 'Er was iets helemaal verkeerd. (...) Faliekant verkeerd. Het filtrum, dat vettig, een zweempje bitter, grotendeels naar niets smaakte, onttoverde hem. Hij werd van de jongen weggevaagd, door dezelfde kracht die hem in Brussel en zo dikwijls nadien naar hem had toegedreven' (p. 112).

Aan het slot van het tweede deel van de roman begint Broer zijn leven te vervloeken. In 'Envoi' bekent hij zijn zuster Magda getergd en verbitterd dat zijn stappen in de mannelijke waanwereld van kunst en handel op een fiasco zijn uitgelopen en dat zijn homoseksuele relatie met de ontkenning van het bestaan van de vrouw tot weinig anders heeft geleid dan dood en ondergang. Neen, dan Magda, die kreeg tenminste een kind en gaf leven door. Van deze bekentenis, die de vorm van een gebed blijkt te hebben, citeer ik het begin: 'Wees gegroet, zuster, vol van nijd, niemandsbruid,' bad hij. 'Je bent de gesjochtenste onder de vrouwen en gesjochten is ook de foet in je schoot. Maar je nijd is genade, je zelfzucht schepping, je buik wieg der geschiedenis. Daarom, nijdige Magda, moeder van een hoerenkind, wend ik me tot jou, nu, in dit uur van mijn levenslange dood. Moeder modder, mater materia, heerseres over het rijk van geboorte, copulatie en dood; gegroet! Tot jou roep ik, een kind van een vrouw, toen deserteur uit de vrouwendienst, nu balling, tot jou zucht ik, klaag ik, ween ik, vanuit mijn barre mannenwereld. Kwaadspreekster, kromspreekster, wees mijn voorspreekster. Die schele ogen van jou, sla ze op mij neer. Dochter van de Doornenhof, toren van vlees, toren van het vlees dat altijd het laatste woord heeft, voor jou buig ik' (p. 117).

Broers bede tot Magda, waarbij hij haar zowel een Maria Magdalena-rol toedicht als haar in de positie plaatst van Maria, moeder van God, is een rancuneuze parodie op het 'Ave Maria'. Juist het gegeven dat zijn bekentenis tegenover zijn zuster is gegoten in dit vileine gebed, maakt zijn uiteindelijke capitulatie voor de vrouw in de schepping zeer twijfelachtig. De twijfel aan de volledige oprechtheid van Broer

wordt naar mijn idee zeer sterk gevoed door het volgende fragment uit zijn geprofaneerde verzoek: ‘Het is mij vergaan als de Draak van de Apocalyps. Ik heb vijandschap laten zaaien tussen mijzelf en de vrouw en nu sta ik uitgeblust op het strand van de zee’ (p. 118). Uit deze passage, waarin het eerste en laatste bijbelboek - i.e. Genesis 3 over de zondeval en Apocalyps 12, een allegorie van de strijd van de Draak tegen de Vrouw- vernuftig zijn samengebracht, valt op te maken dat Broer zich heeft vereenzelvigd met de Satan: ‘En de grote draak werd neergeworpen, de oude slang, die Duivel en Satan heet, die de hele wereld verleidt (...)’ (Apocalyps 12:9). Het zal duidelijk zijn dat het besluit van de helemaal met zichzelf overhoop liggende Broer om in arren moede maar naar de Doornenhof terug te keren slecht zal vallen bij het thuisfront.

In het derde deel van de roman, waarin zowel vanuit het perspectief van Gijselhart als dat van zijn zoon wordt verteld, zijn alle hoofdfiguren op de Doornenhof samengekomen.

illustratie: Fred Geven

Daar is inmiddels veel veranderd: de geboorte van zijn kleinzoon heeft Gijselhart tot inkeer gebracht en heeft diens dorre, onvruchtbare bestaan met nieuw leven bezield. Nieuwe levenslust heeft van de oude man bezit genomen en hij heeft zijn landgoed van een 'gepleisterd graf' laten veranderen in een drukke woonstee. Gijselhart heeft zich stellig voorgenomen om voortaan met zijn dochter en kleinzoon samen een 'heilige' familie te stichten en ziet zich verder het liefst als 'een wonderbaar raadsman, goddelijke held, vader voor immer, vorst van de vrede' (p. 134). Deze voorstelling van zaken blijkt later een enorme zelfoverschatting van Gijselhart te zijn, zij wordt door de duidelijke toespeling op de Bijbel hier reeds sterk geïroniseerd. De messiaanse trekken, die Gijselhart zich hier laat aanmeten, zijn namelijk ontleend aan de profetieën van Jesaja over de komende Verlosser: 'Want een kind wordt ons geboren, een zoon wordt ons gegeven. De heerschappij rust op zijn schouders; men noemt hem: Wonder van beleid, Sterke God, Vader voor eeuwig, Vredevorst' (Jesaja 9:5).

Niet alleen Gijselhart en zijn dochter Magda blijken zo gelukkig te zijn met het pasgeboren knaapje, ook de gepersonifieerde Geschiedenis is zeer content met de triomf van het vlees in deze kleine geschiedenis der Gijselharten. Haar blijdschap over deze voorspoedig lopende kroniek staat in het volgende bijbelse perspectief: 'Al te lang was ze aangezien voor gedane zaken, historie, terwijl ze toch het Verbond was, de regenboog die het verleden aan de toekomst en de aarde aan de hemel had gekoppeld. Hier kon ze zich in haar ware gedaante tonen, zoals ze lang geleden boven de wateren der vergetelheid aan Noach was verschenen' (p. 133). Dit romanfragment is bij nader toezien een zinspeling op Genesis 9:8-17, een bijbelpassage waarin God, na hun eerst de voortplantingstaak te hebben opgelegd, met Noach en zijn zonen zijn Verbond aangaat: 'En God zei: "Dit is het teken van het verbond, dat Ik instel tussen Mij en u, en alle levende wezens die bij u zijn, voor alle geslachten. Ik zet mijn boog in de wolken; die zal het teken zijn van het verbond tussen Mij en de aarde".' (Genesis 9:12-13).

De regenboog, waarvan in bovenstaande citaten steeds sprake is, kan beschouwd worden als het symbool van de leefgemeenschap van alle gelovigen, die samen de kerk van Christus uitmaken. Deze leefgemeenschap, in de opvatting uit de rooms-katholieke theologie het 'Mystiek Lichaam'[9], zal door haar leden steeds vernieuwd en in stand gehouden moeten worden, zo luidt de christelijke opdracht. De vruchtbare huwelijksliefde zal door zich lichamelijk te incarneren zorg dragen voor de Vooruitgang van de Geschiedenis.[10] De blijdschap van de Geschiedenis over Magda's baby is in het licht van de bijbelse en kerkelijke moraal dus heel begrijpelijk,

maar wordt wel zichtbaar geïroniseerd. De notabene ongehuwde moeder Magda werd uitgerekend zwanger gemaakt door de joodse Pechman, terwijl de Geschiedenis juist zo ‘haar buik vol had van joden’ (p. 152).

De terugkeer van Broer naar de Doornenhof is zoals verwacht zeer tegen de zin van de vader. Zijn nieuwe levensbestemming is door de terugkomst van ‘die haveluinige schaduw boven zijn herwonnen paradijs’ (p. 139) akelig op losse schroeven komen te staan. Diens enorme ontstemming wordt ironisch geaccentueerd door de allusies van de vertelinstantie op de zogenaamde parabel van de Verloren Zoon. Dit verhaal van Jezus, dat opgetekend staat in Lucas 15 en door theologen algemeen beschouwd wordt als een voorstelling van de barmhartigheid van God jegens de zondaar, handelt over een man die twee zonen heeft. Op een zekere dag komt de jongste zoon naar zijn vader om zijn rechtmatig deel van de goederen op te eisen. De vader stemt toe en verdeelt zijn gehele vermogen onder zijn zoons. Spoedig vertrekt de jongste met zijn

spullen naar een ver land, waar hij een losbandig leven begint te leiden. Al zijn bezittingen verkwist hij in korte tijd. Als hij evenwel alles heeft opgemaakt en hij groot gebrek begint te lijden, krijgt de zoon vreselijke spijt. Zou hij misschien bij zijn vader als nederige dagloner werk kunnen krijgen, want als zijn zoon durft hij niet meer terug te keren? Aldus gaat hij op hangende poten terug naar het vaderhuis. Ik citeer nu uit de Bijbel: 'Hij ging dus op weg naar zijn vader. Zijn vader zag hem al in de verte aankomen, en hij werd door medelijden bewogen; hij snelde op hem toe, viel hem om de hals en kuste hem hartelijk' (Lucas 15:20).

Maar waar in de parabel van Jezus de verloren zoon vervolgens door de vader feestelijk wordt onthaald, in prachtige kleren wordt gestoken en een feestmaal ter ere van zijn thuiskomst wordt aangericht (waarbij zelfs het gemeste kalf voor hem wordt geslacht), valt Broer een diametraal andere verwelkoming van zijn vader ten deel: 'Daar wachtte hij niettemin in de hal, de verloren zoon, moe van het hoeden der Newyorkse zwijnen. (...) Als hij maar niet dacht dat zijn vader het gemeste kalf voor hem zou slachten' (pp. 138-139). De oude Gijselhart, die zich hier dus weer godgelijk gedraagt, is slechts bereid om de aanwezigheid van Broer op de Doornenhof te gedogen en brengt hem onder in de loods bij zijn oudijzerverzameling, die hij daarna gedurende het verdere verblijf van Broer aldaar begint af te breken.

Broer was misschien met de beste bedoelingen uit New York teruggekomen. Hij had gehoopt dat hij bij gebrek aan een echte vader zich zou kunnen ontfermen over het zoontje van Magda in de hoedanigheid van oom en mentor. Wanneer het hem echter eenmaal zonneklaar is geworden dat zijn gekoesterde mentorschap bepaald niet meer tot de reële mogelijkheden blijkt te behoren en hij door zijn vader nog maar amper op de Doornenhof wordt getolereerd, rijpt heel geleidelijk aan bij hem het plan om als de vermoedelijke drager van het AIDS-virus een zogenaamde Dynastie van de Dood te grondvesten, dat hem een zeer gepast antwoord lijkt op de door de vrouw gevestigde Dynastie van het Leven. Broers hypochondrie en verlangen naar de dood hebben van hem een uiterst geschikt werktuig van de Satan gemaakt.

Dat de duivel zijn rentree maakt in het romanverhaal, wordt al aangekondigd door de titel van het tweede hoofdstuk van het derde deel van de roman. De woorden 'Vade retro' verwijzen namelijk naar de volgende bijbelse context: nadat Jezus zijn leerlingen op de hoogte gebracht heeft van zijn aanstaande lijden en sterven, maar hen ook vertelt dat hij op de derde dag zal verrijzen, neemt Petrus hem geschrokken apart en bezweert hij hem dat God zulks moge verhoeden, dat hem zoiets nooit mag overkomen. De bijbelplaats Matteüs 16:23 luidt dan: 'Maar Hij keerde zich om en zei tot Petrus: "Ga weg, satan, terug! Gij zijt Mij een aanstoot, want gij laat u leiden door menselijke overwegingen en niet door wat God wil!".'

De Satan in *Mystiek lichaam* laat zich aan dit bijbelse appèl weinig gelegen liggen en trekt zijn handen geenzins af van zijn slachtoffer. Broer blijkt zijn tijd immers niet alleen te besteden aan het lezen en studeren in de naburige universiteitsstad en aan het zwemmen en zonnen in de omgeving van de Doornenhof, maar begint tevens zijn macabere voornemen ten uitvoer te brengen. Met een aantrekkelijke blonde jongen uit het dorp, die hem enigszins aan zijn overleden vriend doet denken, bedrijft hij sinds lang weer eens de homo-erotische liefde, die nu een teken is geworden van zijn pact met de duivel. Ik citeer uit de roman: 'Tegenover de dynastie van het leven die Prul had gegrondvest zou hij dan een geheime dynastie van de dood hebben

gesticht ("Gaat heen en vermenigvuldigt u," riep hij de eventuele millimicronbeestjes in de jongen zwijgend na), een anti-schepping tegenover haar schepping. Nu gebleken was dat hij zich onmogelijk kon onderwerpen aan haar vrouwelijke schrikbewind was dat de enige waardige uitweg. Ja, bedacht hij, fietsend langs akkers waar sproei-installaties tuiltjes nevel uitzwiepten, in de kruin van elke neveltuil een eenpersoonsregenboogje dat meedraaide met de blik van de fietser - als ik geen engel kan zijn, dan ben ik maar een duivel' (pp. 156-157). De in dit fragment door Broer verzonnen anti-schepping is een cynische allusie op Genesis 9:7: 'Wees dan vruchtbaar en word talrijk, bevolk de aarde en word er talrijk.' Het erbij horende privé-regenboogje symboliseert hier op een even kwaadaardige wijze zijn Verbond met de Satan.

Met het ‘grafwerk’ van Broer heeft de geschiedenis in *Mystiek lichaam* een hele andere wending genomen dan de gepersonifieerde Geschiedenis wel lief is. Haar verordeningen aan de klerk van Clio worden door deze in het geheel niet opgevolgd: hij ‘ruimt die Broer (niet) op en houdt (ook) de Jood (niet) buiten de deur’ (p. 152). Integendeel zelfs, Pechman keert, zeer tegendraads, terug uit zijn Zwitserse ballingsoord en komt als een soort van patriarch plotseling op de Doornenhof de lakens uitdelen om tenslotte aan het slot van de roman Magda en zijn zoon triomferend mee te voeren naar een nieuwe toekomst in Zwitserland. Ook de oude Gijselhart is nu zijn laatste perspectief in het leven ontnomen en Broer ontdekt weldra dat hij niet de enige is die gesloopt wordt door ziekte: ‘Alles was tot stilstand gekomen en onbereikbaar geworden nu Prul weg was. Prul was weg en het achtergebleven vlees had geen geschiedenis meer. Vrijwel pijnloos, met een tinteling die niet van leven te onderscheiden was, knauwden de knabbeltandjes kriskras hun gangen door het geschiedenisloze vlees. Poreus zou het straks in elkaar zakken’ (p. 194). Broer oordeelt dat het tijd wordt voor een liedje en heft vervolgens schaamteloos een zogenaamd hoogliedje op de Dood aan, een duivelse pendant van het bijbelse Hooglied. Dit Hooglied, waarin de groei van een ideale liefde tot zijn voltooiing in het huwelijk wordt bezongen, moet mijns inziens begrepen worden in het kader van Gods oudtestamentische Verbond met de mensheid. Het kan daardoor tegelijkertijd ook toegepast worden op de verhouding tussen Christus en de kerk, zijn ‘Mystiek Lichaam’. Broer, die vanwege zijn homoseksualiteit nooit gericht is geweest op de procreatie en zich om die reden buiten het Verbond geplaatst weet, past het lied aan en verwelkomt nu de Dood als zijn bruidegom[11]. Van deze vileine parodie citeer ik kop en staart: ‘De dood, daar kon je staat op maken, die zou nooit verstek laten gaan. Zekerheid die alles onzeker maakt, neuriede hij, trouwe allemansvriend, niet-zijn dat, meer dan wat ook, *is*, aan jou ben ik al in de moederschoot uitgehuwelijkt. Ik zocht naar jou en vond je niet en al die tijd heb je me naar het altaar geleid. (...) Ondenkbare aan wie ik aldoor denken moet. Doodsrozen zullen ontspruiten aan mijn doornenstam. De zon zal nooit opgaan boven je Transsylvaanse imperium. Tot mijn vlees bruidswit is zal ik je werk doen, in de zekerheid dat ik door jou zal worden opgeheven en over de drempel gedragen, onsterfelijke dood’ (pp. 194-195). Broer zal, zoals hij in dit hoogliedje annonceert, tot op de dag van zijn dood zijn diabolische schepping voortzetten en de lezer moet bij een dergelijk navrant besluit van deze roman maar hopen dat Magda, Pechman en hun kind in de geest van het Verbond zullen blijven leven. Zij zijn door de vertelinstantie de wijde wereld ingestuurd, ver weg van het door de macht van de duivel beheerste decor, waarin vader en zoon Gijselhart ontredderd, ontgoocheld en ten dode opgeschreven zijn achtergebleven.

3.

Met het voorgaande heb ik nog lang niet alle voorbeelden van zinspelingen op de Bijbel uitputtend besproken. In ieder geval hoop ik overtuigend te hebben gedemonstreerd dat Kellendonk geweldig virtuoos allerlei bijbelse stof in zijn roman heeft verwerkt om daarmee zeer nadrukkelijk het kunstmatige gehalte van zijn literaire

werk te beklemtonen en de uitkomsten van zijn exploratie in de werkelijkheid sterk te relativeren.

Want hoe moeten we deze in verschillende opzichten somber stemmende geschiedenis nu begrijpen? Ik geloof dat in deze roman de visie is uitgedrukt dat de moderne westerse maatschappij te zeer wordt beheerst door zogenaamde 'mannelijke' zaken als geld, handel, kunst en (zelfs) homoseksualiteit, die geen blijvende bevrediging schenken en enkel hebben geleid tot desintegratie van die samenleving. De lotgevallen van Gijselhart en zijn zoon kunnen daartoe als exemplarisch gerekend worden. Teveel mensen (vaak mannen), die als losse individuen opererend het bijbelse eenheidsideaal van de mensheid en haar voortgang en bestemming door de geschiedenis hebben veronachtzaamd, verabsoluteren tezeer het belang van hun eigen beperkte bezigheden op aarde (geld verdienen, carrière maken, kunstwerken maken, etc.). Zij streven als solisten tevergeefs naar een zinvolle plaats in de wereld.

Deze harde kritiek op de 'vermannelijking' van onze cultuur wordt in *Mystiek lichaam* notabene exact vertolkt door het personage Magda. Zij merkt tijdens het etentje met haar vader in restaurant De Hooge Schans immers op: 'Mannen hebben geen vertrouwen in de meest klaarblijkelijke levensfeiten daarom

doen ze alles wat God gedaan heeft nog eens over, bouwen ze hun schijnwerelden vol gammele torenhoge staketsels die toch nooit tot in de hemel zullen reiken. Al het scheppen van mannen komt voort uit gebrek aan geloof en vertrouwen. Wat mij dus het allerschattigst lijkt is een hummeltje aan mijn borst kan me niet schelen of dat ongeëmancipeerd is' (p. 53).

Van belang hierbij is naar mijn idee dat Magda's woorden en zinnen in de romantekst veelal interpunctieloos aan elkaar zijn geregen. De criticus Rob Schouten, die destijds een scherp oog had voor dit opvallende aspect, legde het chaotische, associatieve spreken van Magda uit als 'een duidelijke hint, zo geen sneer, aan het adres van iets als écriture feminine, die tegen de geordende, rationele literatuur van de mannenwereld impressionistisch, vloeiend koeterwaals propageert'[12]. Ik beschouw dit evenwel liever iets anders: Magda's gelijk, dat mannen het bijbelse Verbond hebben losgelaten, wordt weliswaar in de roman nergens aangevochten, maar wordt juist door haar schromelijke overdrijving, die weerspiegeld wordt door haar irreële, associatieve taalgebruik - weer een ander staaltje van Kellendonk om de lezer van zijn roman elke mogelijke illusie van realisme te ontnemen -, wel zeer sterk geïroniseerd, gerelativeerd. Het is de ironie in *Mystiek lichaam*, die de voorlopigheid van elke conclusie onderstreept, die door haar nadruk op het kolderieke van veel irreële situaties de grootste thematische ernst wegneemt en mogelijke andere opties voor nieuwe verkenningen in de werkelijkheid geheel open laat.[5]

Eindnoten:

1. Wouter Donath Ticges, 'Schrijven als ontdekkingstocht'. In: Vrij Nederland, 21 mei 1977.
2. In: Frans Kellendonk, *De veren van de zwaan, Essays.* Amsterdam: Meulenhoff, 1987, pp. 149-164.
3. Rene T' Sas, 'Frans Kellendonk over de denkbeelden in zijn nieuwe roman'. In: Vrij Nederland, 31 mei 1986.
4. Ik verwijs naar de volgende publicaties (in chronologische volgorde):
   Paul Aalbers, 'Koudwatervrees, Kellendonk en de kritiek'. In: Optima 4 (1986), nr. 3, pp. 350-371.
   Ton Anbeek, 'De kwestie Kellendonk'. In: Literatuur 4 (1987), nr. 1, pp. 15-19.
   Hans van den Bergh, 'Verdrongen vooroordelen, Een controverse over de roman "Mystiek lichaam" van Frans Kellendonk'. In: Ons Erfdeel 30 (1987), nr. 1, pp. 69-75. G.F.H. Raat, 'De ideeënniuziek van Frans Kellendonk'. In: *Jan Campertprijzen 1987.* 's-Gravenhage: BZZTôH, 1987, pp. 69-94. P. Kralt, 'Kunst als verkenning, Over het werk van Frans Kellendonk'. In: Maatstaf 36 (1988), nr. 11/12, pp. 113-125.
6. Ik citeer de bijbelplaatsen steeds uit: *De Bijbel, Uit de grondtekst vertaald.* Willibrord-vertaling. 2e dr. Boxtel (enz.), 1977.
7. De meest bekende kritiek over *Mystiek lichaam* is: Aad Nuis, 'Onmiskenbaar antisemitisme in sluiers van ironie'. In: De Volkskrant, 1 6 mei 1986.
8. Voor nadere informatie verwijs ik onder meer naar: *Dogmatische constitutie over de kerk.* (Ned. vert, van G. Philips.) Amersfoort, (1964).
   (Constituties en decreten van het tweede Vaticaans concilie V.)
9. Voor nadere informatie verwijs ik onder meer naar: *New Catholic Encyclopedia.* Volume X. New York (enz.), (1967), p. 166.

10. Voor nadere informatie verwijs ik onder meer naar: *Het huwelijk volgens Vaticanum II.* (Uitgeg. door) het Diocesaan Instituut voor Huwelijk en Gezin. Breda, (1966). (Cahier 1.)
11. De doodserotiek van Broer kan tevens een zwart-roniantisch motief genoemd worden.
12. Rob Schouten, 'Een duivels geval van verbeelding'. In: Trouw, 22 mei 1986.
5. Ik citeer uit en verwijs naar: Frans Kellendonk, *Mystiek lichaam, Een geschiedenis.* 2e dr. Amsterdam: Meulenhoff, 1986.

Joost Niemöller
‘Sobere teksten vind ik vaak de beste.’
In gesprek met Wanda Reisel

Wanda Reisel schrijft zowel toneelstukken als proza. Haar tweede boek, de roman *Het blauwe uur*, kreeg lovende kritieken. Voor Wanda Reisel zelf was het met dit boek vooral belangrijk gewoon een goed verhaal te schrijven. In gesprek met een schrijfster die de krochten van het onderbewuste onderzocht.

Wanda Reisel werd geboren in 1955 (Willemstad, Curacao). Ze volgde een regie-opleiding aan de Theaterschool in Amsterdam. Ze schreef de toneelstukken *Ansichten* (gespeeld door Baal), *Echec* en *Op de hellingen van de Vesuvius* (gespeeld door Discordia). Bij uitgeverij Querido verschenen de verhalenbundel *Jacobi's tocht* (1986) en de roman *Het blauwe uur* (1988).

Je tweede boek, de roman Het blauwe uur, *is positiever besproken dan* Jacobi's tocht, *de verhalenbundel waarmee je debuteerde.*

Bij m'n debuut waren de reacties erg wisselend. Ik denk dat ze nu zien dat er een lijn wordt voortgezet van het eerste boek, en dat die niet teleurstelt. *Jacobi's tocht* bestond uit twee verhalen en dat is toch iets heel anders dan een roman. Voor een roman zet je meer verschillende lijnen uit. Er gaat een ander weefpatroon ontstaan dan bij een kort verhaal of een novelle. Ik merkte dat er iets bij mij veranderde toen *Jacobi's tocht* gepubliceerd was. Ik had die twee verhalen vrij onbewust geschreven. Na de publicatie ervan ben ik meer en bewuster over de techniek van het schrijven gaan nadenken. Voor *Het blauwe uur* heb ik van tevoren een veel gedetaileerder raamwerk gemaakt, met een aantal stijlideeën. Voor *Jacobi's tocht* had ik alleen grofweg een idee over begin, midden en eind. Dat heeft zich pas schrijvenderwijs verder ontwikkeld.

Schrijf je al lang?

In m'n hoofd wel. Bij *Jacobi's tocht* had ik niet het idee dat dit het begin van een literaire carrière moest gaan worden. Absoluut niet. Ik had het eerste verhaal opgestuurd naar wat toen de Eenhoorn-prijs (nu de Lubberhuizenprijs) heette. De prijsvraag voor debutanten. Maar daar heb ik nooit meer iets van gehoord. Ik heb het toen laten lezen aan een aantal kennissen en vrienden, onder andere aan Willem Jan Otten, die me aanraadde het naar een uitgever te brengen. Daar had ik zelf absoluut nog niet aan gedacht. Daarna is het eigenlijk allemaal vanzelf gegaan. Ik had daarvoor toneel geschreven, waar ik, meer dan bij het proza, wel structureel mee bezig was. Ik hield me ook bezig met film. Ik kreeg filmscripts ter beoordeling en hielp bij het ontwikkelen van scenario's. Ik was dus al heel wat langer bezig met schrijven. Het zat er altijd al in. Ik zat al op m'n zesde jaar achter de tikmachine van mijn vader, om daar gedichtjes op te tikken. En verder kan je dan nog babbelen over leuke opstellen op school.

Je kan je niet herinneren dat je je ooit voornam schrijver te worden?

Het is in fases gegaan. In de pubertijd dacht ik: ‘misschien journalistiek’. Maar echt conreet, ‘ik word schrijver’, niet. Met het toneel is dat anders gegaan. Toen ik die regie-opleiding deed, dacht ik, ik word toneelschrijver.

En hoe is dat nu?

Nu is het zo dat het regiewerk ondergeschikt geworden is aan het schrijven. Het schrijven is nu echt mijn hoofdbezigheid. En dat verdeel ik tussen toneel en proza. Voor proza ligt voor mij nog een erg grote weg open. Toneelschrijven is, in tegenstelling tot het meeste proza, hermetischer, en een toneelstuk is altijd een tussenstadium: Je kan nooit van de eerste letter tot de laatste punt al je bedoelingen duidelijk maken. Het hangt er maar net van af hoe het geïnterpreteerd wordt en dus hoe het gespeeld gaat worden. Dat heeft een bepaald risico in zich, maar dat hoort bij het spel. Bij proza ben je aléén verantwoordelijk voor het geheel. Dat vind ik spannender.

Wanda Reisel, foto: Gerrit Serné

Je ben nu ook met iets bezig?

Ik heb net een toneelstuk voor Discordia geschreven, dat binnenkort wordt gespeeld. Het heet *Op de hellingen van de Vesuvius* en is gebaseerd op het tragische leven van Giacorno Leopardi, een Italiaanse dichter uit de achttiende eeuw. En nu begin ik met een stuk voor toneelgroep Carrousel. De belangstelling voor Nederlands toneel is groeiende. Met een paar toneelschrijfopdrachten per jaar heb ik een groot deel van mijn inkomen rond. Met proza verdienen alleen een paar 'groten' hun brood. In principe ben ik met een toneelstuk niet zolang bezig als met een roman. Met *Het blauwe uur* ben ik toch al gauw anderhalf jaar bezig geweest. Terwijl een toneelstuk in vier, vijf maanden wel geschreven kan zijn. Die afwisseling tussen toneel en proza vind ik prettig. Ik heb in *Jacobi's tocht* met opzet ontzettend weinig dialoog gebruikt, omdat ik bij het schrijven van toneel sowieso veroordeeld ben tot dialogen. In het toneel heb je alleen dialoog en moet je veel meer impliceren, proza kan je zo gedetailleerd uitwerken als je maar wilt.

Het lijkt me heel vreemd om in een zaal te zitten en voor het eerst je eigen stuk gespeeld te zien.

Dat is ook vreemd. Omdat het toch anders is dan je je hebt voorgesteld. Ik hou ontzettend van abstractie en stilering op het toneel, maar als je over mensen schrijft dan stel je je toch iets concreets voor. Je kan niet over ledepoppen of over constructivistische bewegende mannetjes schrijven. Die stilering moet de regisseur aanbrengen. Toen ik mijn tweede stuk, *Echec*, zelf regiseerde, merkte ik dat ik niet de noodzakelijke afstand van mijn eigen tekst kon nemen.

Ik heb Ansichten *gelezen. Het lijkt wel of je in dat toneelstuk zoveel mogelijk context weg hebt willen laten.*

Als regiseur weet ik zelf dat het vrij irritant is als er veel aanwijzingen in een stuk staan. Dat stopt je fantasie. Vandaar dat ik het zo karig mogelijk heb opgeschreven. Sobere teksten vind ik vaak de beste. Het dichtst kom ik dan bij Pinter, die voor mij een belangrijke invloed is. Het soort afgemeten schrijven, waarin geen woord teveel staat. Waar je zelf moet invullen waar het eigenlijk om draait.

Begeef je je meer in de toneelwereld dan in de wereld van de schrijvers?

De wereld van de schrijvers is meer een huiskamergebeuren. En daar moet je gaandeweg mensen in leren kennen, die dan tot je kring gaan behoren. Het toneel heeft een heel erg sociaal circuit met veel drank in cafés, veel lulkoek vooral. De plannen, en niet de slechtste, worden soms in de cafés geboren. Ik zou niet weten op welke plek je hier in Amsterdam schrijvers moest ontmoeten. Behalve in de Leidsestraat, waar ik Harry Mulisch wel eens zie lopen. Maar die kent mij dan weer niet. Dan heb je drie keer per jaar van die bijeenkomstem op de uitgeverij en begin ik daar wat mensen te kennen. Eigenlijk zijn het meer de schrijvers van mijn generatie. Het circuit rondom de Held, daar ken ik een paar mensen van.

Lees je ook boeken van andere Nederlandse jonge schrijvers?

Nou, eh (lacht). Ik lees ze wel eens, maar niet zo vaak. Ik ben nooit zo erg thuis geweest in de modernste Nederlandse literatuur, de afgelopen tien jaar. Ik ben er ook niet echt gek op. Zo van ha!, de nieuwe dit of dat is uit! Daar zit wel iets van

snobistische scepsis in. Ik lees liever buitenlandse literatuur. De jongere schrijvers als Bret Easton Ellis, Tama Janowitz, Jean-Philippe Toussaint, Martin Amis. Het soort prie gelliteratuur dat hier vaak gepleegd wordt... Vooral in de jaren zeventig. Van ‘ik stond op en ik ging de Volkskrant kopen, maar het regende, dus...’

Wat bedoel je daar precies mee?

(lacht) Tja, een soort in zichzelf ronddraaiende,... over het algemeen vrij realistische stijl, hoe geserreerd en precies het ook geschreven is. Het is benauwd, binnenskamers. Dan lees ik liever Marquez. Een boek moet iets meeslepends hebben, je moet als schrijver een ferme streep durven zetten. En dat de woorden precies kloppen en de zinnetjes mooi zijn, dat zal dan wel.

Welke schrijvers spreken je persoonlijk aan?

Iemand als Patrick Modiano. Die ligt heel dicht bij me. Zijn zoektocht naar de verloren identiteit. Een hoofdpersoon die zijn geheugen kwijt is en letterlijk een zoektocht daarnaar onderneemt. Iemand die de buitenwereld als totale chaos beziet, voelt dat hij daar eigenlijk geen deel van uitmaakt. Dat geeft hij op een filmische manier weer, wat ik zelf ook heel graag doe. De eenvoud van Modiano staat me

ontzettend aan. Bij hem heb je de ervaring dat je geen hoogstaande literaire zinnen leest, maar het lukt hem telkens weer om je mee te trekken. Op een raadselachtige, heel persoonlijke manier. Dat vind ik knap. Aan de andere kant voel ik me aangetrokken tot de verhalenvertellers. Marquez, Thomas Mann.

De niet-impliciete, min of meer filosofische opmerkingen gaan er bij jou, tijdens het schrijven uit?

Eens even nadenken, wat gaat eruit... Overtollige franje, een overbodige anecdote die iets illustreert. In de eerste versie van Het blauwe uur zat bijvoorbeeld meer familie-achtergrond van Emmy, de vrouwelijke hoofdpersoon. Die achtergrond bleek er gaandeweg totaal toe te doen.

Het blauwe uur *is in vergelijking met* Jacobi's tocht *qua stijl een stuk soberder.*

Dat heeft ook met een bewuster nadenken over techniek te maken. De constructie. Dat het geheel iets minder intuïtief, hechter in elkaar zit. In *Jacobi's tocht* vallen de dingen eerder op kleur- en atmosfeerassociatie samen. Maar aan de andere kant blijf ik toch een vrij intuïtieve schrijver. Ik weet soms niet waaróm ik een bepaalde passage heb geschreven. Pas een tijdje later snap ik dat ik het schreef omdat ik er in het begin even een verwijzing naar gemaakt heb. Een gedeelte blijft voor mij tijdens het schrijven altijd verborgen.

Maakt het schrijven dingen duidelijk voor je?

Het zegt in ieder geval iets over de kracht van het onderbewuste, dat als een rivier stroomt naast de dingen die je bewust bedenkt. Iets dat je wel denkt, maar niet kan controleren. Hetzelfde geldt voor het feit dat je dromen niet kan sturen. Dat de juiste kraan bij het juiste onderwerp in de juiste kleur opengaat, vind ik interessant. Het geeft een soort vrijheid.

Wat geeft je het recht om dat de juiste kraan te noemen?

Ja, misschien zijn er nog wel tien andere juiste kranen. Voor mij is dat de juiste kraan.

Als je van tevoren een schema opstelt, wat voor dingen staan daar dan in?

Het is een ruwe indeling. Wat de boog van het verhaal moet zijn, aanduidingen van begin, midden, eind, iets in drieën delen. Dat kan een andere keer in vijven zijn, dat hangt er van af hoe complex het is. En een heel grove inhoudelijke ontwikkeling. Bij *Het blauwe uur* gaf ik bijvoorbeeld aan dat iemand uit een keurig milieu komt, een ontmoeting met een spannende jongen uit haar jeugd heeft, dan volgt een onderwereld-achtig gedeelte, waarin zij haar identiteit bijkans kwijtraakt, en uiteindelijk een Tjechoviaans einde, rustig en verontrustend tegelijk. Daarbij heb ik stijlen van films of toneelstukken in m'n hoofd. Niet om die na te doen, maar om voor mezelf een atmosfeer te schetsen. Ik denk dan in Antonioni's en Fellini's, in Durassen en Tjechovs. Daar hou ik me verder niet zo erg aan. Het zijn beelden om mee te starten. Daarmee trek ik mezelf in een ambiance die door zijn vermenging toch weer iets heel anders oplevert. Dat visuele element is belangrijk. Ik zie dingen eerder voor me, dan dat ik op een zin ga pielen.

Maar je begint niet met een bepaalde probleemstelling? Dat is grofweg aangegeven in het eerste schema: Het kader waarbinnen het verhaal zich afspeelt.

Wat had je dan bijvoorbeeld voor Het blauwe uur? Een Jekyll & Hyde achtige ontwikkeling: Iemand die een schijnbaar normaal leven leidt, die gaandeweg door aanpassingen, en door een waanzinnige verliefdheid haar identiteit verliest.

Je noemt het verliefdheid?

Ja, een amour fou, daar ben ik wel van uit gegaan. Maar die verloopt via zoveel kronkelwegen dat het niet alleen maar om dat ene gaat. Het is een merkwaardige verliefdheid, die zijn tentakels naar andere lagen uitslaat.

Misschien is het boek ook wel een metafoor voor het schrijven op zich.

Zo heb ik er nooit over nagedacht. Het is eerder een speurtocht in de onduidelijke en onbetrouwbare krochten van het onderbewuste, waarin verlangens wakker gemaakt worden, Waar iemand kennelijk op een chaotische manier aan ten prooi kan vallen.

Of ten prooi wil vallen.

Ja, absoluut. In het boek is Emmy iemand die zich in een afgrond laat storten om te zien wat die afgrond is. Het is wel aardig dat je dat zegt, dat je het niet direkt alléén als verliefdheid ziet. Ik vind dat interessant; dat het in godsnaam niet één ding is. Het is ook nooit

één ding. Dat is een soort onwil van mij, om te accepteren dat de werkelijkheid is zoals die zich presenteert, dat die voldoet aan een aantal wetten, dat mensen alleen maar trouwen en kinderen krijgen, ik bedoel die oppervlakte van een maatschappij die keurig reilt en zeilt, met af en toe eens een inbraak en af en toe eens een moord. Er is weigering in mij om te geloven dat dàt het dan zou zijn. In feite denk ik juist dat dat het helemààl niet is. Dat is alleen de schil. Dat het verder een totale klerechaos is. Echt geen peil op te trekken. Daar helpt geen psychiater aan. Die chaos is juist boeiend, juist de dingen die afwijken zijn de moeite waard om naar boven te halen. Daar zit voor mij een dwingende kracht in. Of kracht; ik wil ook geen heksenketeltaal gaan uitspreken. Het is de spanning tussen het idee dat het allemaal wel min of meer loopt in de buitenwereld, en het feit dat het in wezen allemaal toeval is. Dat het eigenlijke een grote puinhoop is.

Wanda Reisel, foto: Gerrit Serné

Dat chaotische, onbewuste, is bij jou sterk met erotiek verbonden.

Dat is blijkbaar een onderwerp dat voor mij in die duistere onderwereld thuishoort. Het is de tegenpool van de beheersing. Van het verstandelijke. Iets waar je niet omheen kan, en ook niet moet. Iedereen doet het, iedereen heeft het erover, maar ondertussen blijft het wezen ervan altijd een raadsel.

Als je schrijft, denk je dan ook aan je lezer? Nee, dat kan bijna niet, geloof ik. Ik heb wel de tic, die van het toneel stamt, dat er steeds spanning moet zijn. Ik zou niet zo snel een verhaal schrijven, waarvan ik denk: ‘iemand moet zich wel eerst door deze vijftig pagina's heen worstelen’. Misschien durf ik dat wel als ik oud ben. Het prettigste van een boek is toch dat het je ergens intrekt, en dat het jammer is als het uit is. *De man zonder eigenschappen*, daar ben ik nooit doorheen gekomen. Literatuur is een, misschien wat autistische, manier van communiceren. De buitenwereld is vaak een belemmering om het over dat soort absoluut achterlijke kronkels te hebben. Daarvoor is die maatschappij teveel in hokjes gedeeld. Misschien als je een heel extravert persoon bent, dan kun je ermee omgaan. Maar dan schrijf je er waarschijnlijk niet over.

Wat wil Emmy in Het blauwe uur *nu eigenlijk met die jongen?*

Wat ze uiteindelijk met hem wil, ligt alweer buiten de sfeer van ‘ik wil een verhouding met je’, ‘laten we een huis kopen.’

Ze gaan niet eens met elkaar naar bed geloof ik.

Jawel, jawel, maar dat wordt niet letterlijk beschreven.

Waar is dat dan?

Er is een aantal keren sprake van. Hij blijft bij haar slapen, en, weet ik veel, aan het strand.

Ik heb het er nog op door zitten lezen, maar...

Ha!, je kon het niet meer vinden! Nou, de daad vindt wel plaats hoor. De eerste keer wordt het erotische getransponeerd naar het passen en beschilderen van een jurk. Het zit er in, maar in steeds andere, niet letterlijke vormen. Het gaat erom dat er iets bij haar in werking is gezet. Hij is voor haar de vertegenwoordiger van dat chaotische, de onderwereld.

Waarom heb je de sex niet expliciet willen maken? In Jacobi's tocht *is dat ook al zo. Een alinea weggelaten, lijkt het wel.*

Dat weet ik niet precies. Dat is niet een bepaalde censuur of zo. Op het toneel zou ik het ook niet laten zien, want die daad op zich interesseert me niet, het eeuwenoude ritueel.

Dat is toch wel waar het hele boek om draait. Of kun je dat niet zo zeggen?

Het is niet het verhaal van een vrouw, wanhopig op zoek naar een neukpartij, of zo.

Het is een toch wel heel erotisch geladen boek.

Ja, maar op een niet-gestuurde manier. Daar mag je als lezer je eigen fantasie op loslaten. Maar dat het natuurlijk met erotiek te maken heeft, staat boven water. Dat waarschijnlijk heel veel dingen daarmee te maken hebben. In dat boek, maar überhaupt wel.

Maar ben je je ook bewust dat het door het sterke suggereren ook een mysificerende waarde krijgt?

Het suggereren van iets, dat is wel wat ik beoog, dat is welbewust.

Soms deed het me wat de erotiek betreft aan Marguerite Duras denken.

Ik bewonder haar erg. Zeker zo'n boek als *De minnaar*, waarin haar erotische thematiek veel explicieter dan ooit naar buiten komt. Zij speelt toch altijd met de versluiering.

Heb je het gevoel dat je met iets nieuws bezig bent?

Nee, dat geloof ik niet. Als ik daarnaar zou streven geloof ik dat ik niks uit mijn handen zou krijgen. Er is al zoveel gemaakt, hoezo iets nieuws.

Je denkt niet dat dit boek alleen in deze tijd geschreven zou kunnen zijn?

Ik geloof het niet. Het is misschien al een paar keer geschreven. Maar toch altijd net in een iets andere vorm. Waardoor het er niet echt op lijkt.

Omdat jij een ander persoon bent.

Ja. En omdat je net iets andere ingrediënten gebruikt. Het is toch het oude verhaal; er zijn maar een paar onderwerpen, een paar thema's, en die worden steeds weer op

andere manieren toegepast. Ik denk dat je wél andere boeken aan kunt wijzen die alleen maar op dat specifieke tijdstip geschreven zouden kunnen zijn, die een breuk in de tijd maken. De avantgarde. De Becketts en de Joyces.

Het avantgardisme van nu, het postmodernisme, houd je niet zo bezig?

Het houdt me wel bezig. Zeker in het toneel is dat goed te volgen. We zitten er middenin, er is zeker wat aan het veranderen, maar iedereen doet zo ontzettend zijn best om het te benoemen. Men wil een stroming voor zijn, er heerst een neurotische haast. Laten we over twintig jaar maar benoemen wat er nu is gebeurd. Die haast maakt alles zo oppervlakkig, consumptief. Het ligt meteen in een pakketje, en je kan het daar en daar ophalen. Ik heb überhaupt een hekel aan hokjes. Ik ben nergens lid van, behalve van Amnesty International. Als iemand over mijn vorige boek schreef dat het Revisorproza was, dacht ik, waar heb je het over, ik weet niet eens wat dat is, ga weg!

Ben je nooit bij de vrouwenschrijvers ingedeeld?

Omdat je nu eenmaal vrouw bent, word je in dat kleine circuit meteen geannexeerd. Lesbische uitgeverij dit, vrouwendag dat, forum zus, vrouwelijke kunst zo. Voor rubricering voel ik niets. Ja, paarden hebben ook een andere manier van schrijven. Wat heb je eraan, als het maar goed is.

Je bent niet echt een extravert schrijver.

Ik kan me kan voorstellen dat volgende boeken van mij abstracter worden, of veel minder samenhangend, of minder plotmatig, wilder van vorm. Daar heb ik ook wel mijn gedachten over. Maar bij *Het blauwe uur* was er iets in mij dat zei: ‘Vertel jij eerst maar eens een goed verhaal.’

Nico Scheepmaker
Droit de Reponse (1)

Beste Tim,

Wat is het grootste wonder van deze eeuw? De kernenergie, de televisie (nog beter: de afstandsbediening?), radar, penicilline, harttransplantatie, de chip, de ruimtevaart, de Fosbury-flop, de computer? Ik voor mij (maar daarom nog niet voor jou) hou het op de poëzieplaatjes die voorop de cover van het boek *Poëzie in Carré* werden geplakt, en die er bij mij nog steeds op zitten. Althans ten dele. Een jongetje links in roodfluweel pakje mist zijn hoofd en het rechterbeen onder de knie, datzelfde jongetje rechts mist ook zijn hoofd maar is verder nog heel gaaf, naast dat jongetje links staat nog geheel ongeschonden een meisje in het geel met hoedje, ruiker bloemen en brief met lakzegel in de hand, maar tussen haar en het jongetje rechts is in de loop der jaren toch wel wat verdwenen. Het feit echter dat er überhaupt nog iets op zit, vind ik een Groot Wonder. Het is tenslotte een boek (288 pagina's!) dat ik in de loop der jaren vele tientallen, misschien wel honderd keren tussen de andere boeken uit de kast heb gehaald, en er daarna weer tussen heb gewrongen, waarbij die op de plastic kaft geplakte poëzieplaatjes elke keer weer langs de kaft van buurman boek schuurden. En ik mag toch aannemen dat de Bezige Bij-medewerkers indertijd niet als monniken, met pietepeuterige zorgvuldigheid, de oplage van 2000 exemplaren met die poëzieplaatjes beplakt hebben. Even een likje velpon erop, even goed mikken (er was op het voorplat een omlijnd vierkant wit gehouden voor die ouderwetse poëzieplaatjes), even met de muis van de hand of een vel papier vastdrukken, en hup, het volgende boek. Simon Vinkenoog, de organisator, presentator en animator van ‘Poëzie in Carré’ en de samensteller ook van het boek, heeft er volgens ooggetuigen zelf aan mee zitten plakken!

Ik sprak in de Nacht van de Poëzie in Vredenburg in Utrecht met Henny en Charlotte Vrienten over ‘Poëzie in Carré’, zij hadden het boek ook (Charlotte had het ingebracht), Henny had het de dag tevoren nog in handen gehad, de poëzieplaatjes zaten er ook bij hen nog steeds op, en wij vroegen ons af hoe lang die manifestatie nu alweer geleden was?

Twintig jaar, schatten we.

Misschien zelfs nog wel langer geleden.

Dat laatste bleek juist. Ik heb het boek nu in handen: het was op 28 februari 1966 in Theater Carré, drieëntwintig jaar geleden alweer. Ik zie me nog zitten in de zaal. Je bent dood voor je het weet. We herinnerden ons dichters, die toen optraden. A. Roland Holst, Johnny the Selfkicker, Gerard Reve in een wit tropenpak... Toen is het in feite allemaal begonnen, wat later is uitgemond in de Nacht van de Poëzie, Poetry International, de Nacht van het Hart in Paradiso, en al die andere poëzieavonden en -nachten alom in den lande. Vijfentwintig dichters traden toen in 1966 aan, tweeëntwintig dichters waren op 18 maart 1989 in Vredenburg. Van de Vijfentwintig in Carré-1966 zijn er nu zes dood: A. Roland Holst, Ed Hoornik, C. Buddingh', Dick Hillenius, Hugues C. Pernath en Jan Hanlo. Slechts één van de Carré-dichters was ook in Vredenburg present: Gerrit Kouwenaar,

als winnaar van de driejaarlijkse Prijs der Nederlandse Letteren aktueel toegevoegd aan de oorspronkelijke lijst, in zeker opzicht in plaats van J. Bernlef, in Carré-1966 ook al aanwezig, die op het laatste moment in Utrecht verhinderd was. Tot mijn verbazing had Sybren Polet, wel aanwezig in Vredenburg-1989, niet deelgenomen aan Carré-1966. Het mooie van dat documentaire 'Poëzie in Carré'-boek is, dat we ook weten waarom, want achterin is 40 bladzijden ingeruimd voor artikelen, recensies en documenten over deze manifestatie. Piet Calis meldde indertijd in de Haagse Post dat Sybren Polet op de uitnodiging vanuit Ibiza geschreven had dat hij blij was veraf te wonen, omdat hij zichzelf een slecht voorlezer van zijn eigen poëzie vond. Drieëntwintig jaar later logenstrafte hij deze zelfkritiek door zijn gedichten, ook met succes blijkens het applaus, uitstekend voor te lezen. Hans Andreus ontbrak in 1966 in Carré omdat hij overwerkt was, Hugo Claus lag met griep in bed, Chris van Geel had geen zin ('Poëzie is iets om je voor te schamen. Bovendien ril ik van sommige dichters, kosmische boeren, hun zelfverheffing, hun grootspraak bij zoveel platheid'), Lucebert vond dat de belangstellenden zijn poëzie maar zelf moesten lezen...

Ik gaf tijdens de boekenweek (we zijn nu weer terug in de tegenwoordige tijd) een lezing in de bibliotheek in Landsmeer over eigen werk, dus mijn dagelijkse columns, mijn gedichten etcetera. Iemand uit het publiek vroeg toen waar dat brede scala van onderwerpen waarover ik schreef vandaan kwam. Ik antwoordde dat ik ook niet wist waar dat *vandaan* kwam, maar dat het een feit was dat mijn interesses zich bewogen tussen zulke betrekkelijk grote tegenpolen als poëzie enerzijds en voetbal anderzijds. Nu staat die bibliotheek in Landsmeer min of meer tegenover de sporthal aldaar. Ik vertelde de toehoorders dat mijn dochtertje Janna daar zaterdagsochtends wintertraining tennis had gehad, en dat ik toen een keer, in de kleedkamer staand waar van de vorige avond nog die onmiskenbare menggeur van zweet en massageolie hing, opeens gegrepen werd door een soort geluksgevoel en tegen mijzelf zei: 'Dit is het, hier voel ik mij volkomen thuis!' Maar dat ik ook uit ervaring wist dat ik zaterdagavond, als ik in Vredenburg zou rondscharrelen op de Nacht van de Poëzie, precies datzelfde gevoel zou hebben en precies hetzelfde zou denken: 'Dit is het, hier voel ik mij volkomen thuis!'

En verdomd!...

Tim Krabbé
Droit de Réponse (2)

Nico, bij mij als winnaar van de Ronde van Landsmeer 1978 ben je aan het juiste adres. Ik moet me in diezelfde sporthal verkleed hebben, en die heerlijke wielerkleedkamergeur van Midalgan en andere beenbalsems hebben opgesnoven. Ik herinner me zelfs hoe er schuin door de gymzaal een loper was gelegd opdat wij met onze koersschoentjes, met die ijzeren plaatjes eronder, het linoleum niet zouden beschadigen. Jazeker, ik zou volkomen gelukkig zijn als ik daar weer even in die geur mocht zitten en de alleen met verliefdheid vergelijkbare spanning van de aanstaande wedstrijd mocht voelen.

Ik moet eerlijk zijn en er bij zeggen dat mijn winnende Ronde van Landsmeer slechts de *lüfhebbers*koers was. Maar voor mij was het een grote gebeurtenis; van de paar honderd officiële koersen die ik in acht jaar in Nederland reed, won ik er slechts acht. Wat ben ik toch blij dat ik al die jaren een wielerdagboek heb bijgehouden, want nu kan ik mijn eigen wedstrijdverslag nalezen.

Mijn Ronde van Landsmeer werd verreden op zaterdag 26 augustus 1978, op een straatsteentjesparkoers in het dorp zelf, met twee lange rechte einden van zo'n 600 meter, en twee korte van 100. Afstand 50 kilometer, zeventig deelnemers. Ik reed al dagen slecht, trainde zonder zin, had me onderweg op de fiets van Amsterdam naar Landsmeer ‘machteloos en zweterig’ gevoeld. Het startschot was nog niet gelost, of ik vloog. Ik reed meteen van voren. In de eerste premieserie won ik achter de demarranten Duin en Van der Lans de derde premie. Ik bleef even achter ze hangen maar kwam er dankzij de steun van De Vos die mij inhaalde toch bij. Ons kopgroepje van vier groeide in de volgende ronden snel aan tot een beslissende ontsnapping met twaalf man waar verder onder anderen Degeling, Peetoom, Korver, Wassenburg en Bakhuizen bijwaren.

Van alles wat ik in wielrennen heb meegemaakt schonk deel uitmaken van een beslissende kopgroep het meeste geluk. Méér dan winnen. Winnen is verrukkelijk, maar er schuilt ook een paradox in. Want ineens is niet meer zeker dat je niet een tijger tussen poezen was en dat wat je verricht hebt dus geen enkele waarde had. In een beslissende kopgroep zitten daarentegen was een erkenning voor je hele oeuvre, je uitgereikt door je gelijken. Je had je kracht getoond, je koersinzicht, je hoorde bij de Mannen. Iedere ronde in een beslissende kopgroep is een ereronde. Ik heb dat gevoel eens door Poulidor horen omschrijven. Het jaar nadat hij gestopt was volgde hij als celebrity een bergetappe in de Tour waarin vele uren lang een kopgroep van veertien man, met alle groten erin, vooruit had gereden. Poulidor had het toen niet over winnen, niet over afzien, niet over de Tours die hij nooit had gewonnen, nee, hij had het over de bewondering waarmee hij het publiek had zien kijken naar die veertien en die hem had doen verlangen daar nog bij te mogen horen.

In mijn kopgroep in Landsmeer was ik, samen met Wassenburg, Duin en De Vos, de favoriet voor de eindsprint. Uit mijn dagboek blijkt dat ik het gewiekster aanpakte dan ik zou hebben gedacht. De finish was halverwege een van de lange einden. Dat betekende dat de eigenlijke sprint aan de achterkant van het parkoers zou worden

uitgevochten. Wie aan een goed wiel als tweede de laatste twee bochten doorkwam zou nauwelijks meer te kloppen zijn.

Bij de laatste premiesprint ging Duin, een sprinter van het type tempobeul, op kop die twee bochten door. Ik zat aan zijn wiel. Duin won de eerste premie, ik de tweede. Ik had makkelijk langs hem kunnen gaan, maar dat deed ik niet om hem niet te waarschuwen. Als hij geloofde dat zijn taktiek goed was, dan was er een kans dat hij ook de eindsprint zou aantrekken.

Duin trapte erin: ook in de laatste ronde nam hij aan de achterkant van het parkoers de kop. Het beslissende moment in de hele koers was nu het gevecht om daar aan zijn wiel te komen. Na enig gewring en geduw met Degeling won ik dat gevecht. Dat dat geaccepteerd werd, dat ik, begonnen als buitenbeentje, toch de wetten van het wielermilieu had leren kennen en wist hoever je kon gaan met die schoudergevechten en dreigingen tot snijden, was een triomfje op zich. Het duel met Degeling kostte me wel een paar meter en Duin was even los maar al op het korte eind kwam ik terug aan zijn wiel en vanuit de laatste bocht ging ik hem makkelijk voorbij. Degeling bedreigde me nog even, maar ik hield hem een halve lengte achter me.

Maar nu, acht jaar nadat ik mijn laatste officiële koers reed, is het geluksgevoel, het gevoel dat ik in wielrennen thuis was, niet meer verbonden met winnen of kopgroepen. Nu is het een gevoel geworden dat ik me uit heel andere sportwedstrijden herinner: voetbalwedstrijden op het landje toen ik 10 was. Dan stond het 13-8 en eigenlijk was het te donker en moest je naar huis, maar je bleef maar doorvoetballen of het eeuwig zou duren.

Dat toverachtige gevoel vond ik de laatste jaren vooral terug in schaatstochtjes. En ook dan als het donker begon te worden; waarschijnlijk wordt het domweg veroorzaakt door een combinatie van kou en de morfinen die de hersenen bij inspanning maken. Ik ken een paar mooie beschrijvingen van dat gevoel. Tenminste, dat dacht ik, maar nu ik ze opzoek in ‘Surrogaten voor Murk Tuinstra’ van Vestdijk (voetballen), ‘Zaansch Veem’ van Freek de Jonge (voetballen) en ‘Falconer’ van Cheever (skieën) blijken ze gemeen te hebben dat het herkenbare en autentieke beschrijvingen zijn maar dat het toverachtige van mijn voetbalwedstrijden op het landje er niet inzit. Dat moet ik er zelf bij eerste lezing hebben ingestopt.

De passage die er het dichtst bijkomt, die ik vele malen heb herlezen en die als een huis overeind blijft al valt hij iedere keer tegen, zal ik citeren. Het is uit Falconer, en het gaat over skieën.

> ‘But then, exactly as the sun reached the zenith, snow began to fall. It was a very heavy and beautiful snow that, like some juxtaposition of gravity, seemed to set the mountain range free of the planet. We drank some coffee or schnapps in a hut - waited twenty minutes or half an hour - and then there was perfect cover on the lower trails and after an hour there was perfect cover everywhere, perhaps four inches that fanned like spume when we turned, a gift, an epiphany, an unaccountable improvement on our mastery of those snow-buried slopes and falls. Then we went up and down, up and down, our strengths inexhaustable, our turns snug and accomplished.’

Toch, in dat laatste zinnetje wordt getoverd. Zo vervliegen ski- of schaatsmiddagen waarvan je je later niets speciaal herinnert en die eeuwig waren.

Nico, het toeval, dat meest spectaculaire van alle niet bestaande zaken, zorgde ervoor dat bij jouw lezing in Landsmeer een vriendin van mij aanwezig was die me net een paar dagen daarvoor een cartoon van Glen Baxter had gestuurd waarin mijn houding aan de andere kant van jouw scala onovertrefbaar belicht wordt.

Je ziet een open plek in een oerwoud. Een in tropenpak gestoken man met een angstige blik in zijn ogen probeert in een boom te klimmen. Zijn hoed vliegt af, zijn handen grijpen in wilde angst naar een tak. Onder de boom ligt op de grond een geopend boekje.

Onderschrift: '*Another slim volume of modern English Poetry!*' *shrieked Jacobsen.*

Maar ineens vraag ik mij bezorgd af of uit het aanvoeren van deze grap geen geïndoctrineerdheid blijkt, ondanks mijzelf, over wat poëzie zou zijn. Het is alsof ik op gezag van de herkouwenaars ben gaan geloven dat 'slim volumes of modern poetry' *de* poëzie zijn. Inplaats van alleen maar *een* poëzie die ik niet begrijp, die ik niet mooi vind, die ik in mijn branie zelfs wel onzin zou willen noemen, maar waarvan ik toch ook een héél klein beetje bang ben dat ik er te dom voor ben. Maar waar verzet ik mij tegen? Wie heeft het gewaagd mij de neiging op te dringen te zeggen dat ik niet van poëzie hou? Ik houd wel van poëzie. Ik ben ook wel eens op een Nacht van de Poëzie geweest, en daar hoorde ik dan sommige gedichten die ik goed vond en ik kwam er mensen tegen die ik aardig vond. Maar om nu te zeggen dat ik in de menggeur van poëtenzweet en sigarettenrook Proustiaans een vervlogen baarmoedergevoel opsnoof - nee.

[Nummer 166/167]

Robert-Henk Zuidinga
Biografie Renate Dorrestein

25-1-1954	geboren in Amsterdam
1972	eindexamen gymnasium in Amstelveen
1972-1977	in dienst van het weekblad Panorama, tijdens welke periode veel en verre reizen gemaakt werden
1977-1978	samen met Liesbeth Hendrikse het ‘Proburo’ gedreven
1979-1980	werkzaam als zelfstandig tekstschrijfster/journaliste
1981	hoofdredactrice van het maandblad ‘Mensen van Nu’
1982-1987	redactrice van het maandblad ‘Opzij’
1985	de Anna Bijns-prijs opgericht, samen met Elly de Waard, Anja Meulenbelt en Caroline van Tuyll
1986-1987	*writer in residence aan* de University of Michigan in Ann Arbor, Michigan, USA

illustratie: Leo Eland

Wam de Moor
‘Mijn woede richt zich op stereotiepen’
In gesprek met Renate Dorrestein

Brakman zegt over het ontstaan van zijn verhalen en romans, dat hij uitgaat van een beeld. Bij 't Hart is het de herinnering die als startmotor werkt. Hoe ontwikkelt een verhaal zich bij jou: uit een beeld, een enkele herinnering, een langdurige herinnering of een probleem dat je bezighoudt?’

't Is elke keer iets anders. *Een nacht om te vliegeren* begon met een visioen dat zich herhaaldelijk aan mij opdrong. Het visioen van een gemaskerd bal, ergens in een grote tuin, en de notie ‘de krokodillen waren los’. Dat kwam samen zo vaak terug. Door er lang naar te zitten turen ging ik zien waarvoor die scène stond en vandaar uit ontwikkelde zich toen het hele boek.

[De scène is in de roman versplinterd tot een aantal momenten, tussen 00.00 uur en 01.00 uur. Daarvóór zijn in hoofdstukken, in chronologische volgorde aangeduid met de kloktijden 18.00, 19.00, 20.00, 21.00, 22.00, 23.00 en 24.00 uur, de personages geïntroduceerd en is met elk hoofdstuk meer de agressie van de 15-jarige, verminkte Asa tegen haar ontuchtige vader en haar met stomheid geslagen moeder en alles wat die wereld der ouderen vertegenwoordigt voelbaar geworden. ‘De krokodillen waren los’ zegt Dorrestein. De roman begint dan ook buitengewoon krokodillerig:

> Wie het huis voor het eerste zag, moest onwillekeurig denken aan *een prehistorisch wezen dat zich tegen de flank van de heuvel te slapen had gelegd.* Als men het naderde, *schubden* er op onvoorspelbare plaatsen *draconische* torens tevoorschijn en werden *lage uitbouwen zichtbaar, die als ontspannen ledematen langs de helling hingen* (curs. steeds van mij, dM).

Even verder op dezelfde beginpagina 7 heet dit geheel - in de waarneming van de alleswetende verteller - ‘de dromende brontosaurus’ en op p. 8 - gezien door de ogen van de op de surfplank naderende, juist geaborteerde, 19-jarige Linde - ‘het slapende fabeldier’. Het is overigens een dier dat al meteen binnen die twee perspectieven van aard verandert. Op p. 7 strekt het zich ‘levenloos en onherbergzaam, als een bergketen uit’. Op p. 9 ziet Linde het ‘als een vreemd en verraderlijk landschap’. Ze associeert het zelfs met een vaginaal beeld - is dit vrouwelijk schrijven? -:

> Het bracht kruipen door tunnels en grotten in gedachten - tobben in donkere gangen die zacht vibreerden - een kanaal waar iets zich doorheen perste, dwingend en onstuitbaar. Beukend. Stotend.

En mocht iemand nog twijfelen over de erotische portee van deze associatie, dan nog dit: ‘Wat ze niet moest vergeten, al zou haar vader dat wensen, was dat het altijd prettig was geweest, en opwindend, en vervoerend, en alles bij elkaar domweg aangenaam en plezierig’, en voor de totaal gevoellozen:

> heel gedetailleerd zag ze voor zich hoe iedere toekomstige geliefde haar vol baby's zou pompen, afgewisseld met het al even troosteloze visioen van het alternatief: een leven dat zich dor en liefdeloos uitstrekte.' (p. 9)

Krokodil, lusthuis, schede, een trits die, zo begrepen, het begrip van de lezer voor deze roman bepaalt, lijkt me.

'De krokodillen waren los'. Op p. 59, het is 21.00 uur, krijgen we een kijkje in de krokodillekamer, waar behalve kaaimannen ook slangen, hagedissen en schildpadden hun plaats in de stilte hebben. Het is de plaats waar Asa terugdenkt aan de periode waarin ze moest helen. Het is de plaats waar ze steun zoekt voor haar aanval tegen de wereld. Het is ook de plaats waar uitgerekend haar vader en diens vriendin Linde, op wie haar agressie zich wil richten, haar moeten komen bevrijden, omdat de deur in het slot was gevallen. Dat Asa zorgvuldig haar ingreep in het nach-

Renate Dorrestein in 1983, foto: Corinne Noordenbos

telijk feest heeft voorbereid blijkt uit de passage waarmee hoofdstuk 00.00 afsluit: ‘Aan de waterkant begint iemand te gillen.(...) Het is zover.’ (p. 112). In 01.00 blijken inderdaad de kaaimannen los te zijn gelaten. Ze doen geen mens kwaad, zichtbaar als ze zijn. Maar het onzichtbare, dat is het kwaad: de slangen, de cobra's, pythons en ratelslangen, die door het gras nader ritselen, zonder dat de gasten dit beseffen (p. 113). Die richten hun geweren op de weerloze kaaimannen. De chaos is compleet. En eindelijk op p. 126, Asa's uitroep in aanwezigheid van haar vader en de barende Scarabee die het groteske karakter van de roman articuleert: ‘De krokodillen zijn los en iedereen schiet erop’.]

Waar stond die scène voor?

Sommige dingen zijn zo moeilijk uit te leggen. Dat voel je ineens aan je water. Ik kan niet zeggen wat de betekenis is, alleen maar dat er een betekenis is, en dat ik daar als schrijver greep op zal krijgen. Al schrijvende constateerde ik achteraf, dat die scène een kruispunt is in het verhaal. Zo op tweederde van het boek. Ik denk dat dat komt omdat het genererend werkt.

't Is ook het boek waarin je de meeste beelden gebruikt, misschien omdat 't zich in een heel korte tijd afspeelt. Ja, dat is zo.

En je laatste boek, Het perpetuum mobile van de liefde, *zou je daar kunnen spreken van een probleem als uitgangspunt van het schrijven, bijvoorbeeld het probleem van de verantwoordelijkheid over de zelfmoord van je zusje?*

Dat is weer opgebouwd uit een aantal elementen. Niet uit een probleem. Ik wilde al heel lang een boek schrijven over de liefde. Dat zou een alles omvattend werk moeten worden, dat begrijp je, en ik was er jaren mee in de weer zonder de goede vorm te vinden. Toen werd ik gevraagd om een voordracht te houden in de serie Keefman-lezingen over psychiatrie. Die moest natuurlijk gaan over vrouwen en gekte, o God, vrouwen en gekte! Daar nemen ze uitgerekend mij voor! En toen ik dat stuk begon te schrijven - ik wilde het hebben over wat gekte in mijn eigen schrijverschap representeert en hoe vrouwen door de eeuwen heen hebben gestreden om te ontsnappen aan de gekte door het onzegbare zegbaar te maken in hun werk - kwam ik er al gauw achter dat ik die lezing helemaal niet kon houden zonder stil te staan bij de geschiedenis van mijn zusje, wier bestaan eigenlijk zo'n absolute adstructie was bij alle punten die ik wilde aanroeren. En toen ik die lezing had geschreven en vervolgens had afgestoken, kwam daarmee ineens voor mijzelf de weg vrij om een boek over haar te schrijven. En pas toen ik dat zat te schrijven dacht ik eraan dat alles wat ik in dat grote boek over de liefde wilde schrijven hierin prachtig te pas zou komen. En dan was er nog iets. Op een nacht reed ik naar huis en toen hoorde ik over de autoradio een liedje, waarin een regel zat die, wat mij nooit overkomt, mij er toe dwong om midden in de nacht achter mijn bureau plaats te nemen en te gaan zitten schrijven. En dat is het begin geworden van *Het Perpetuum Mobile.*

> [Telkens als mijn ogen van mijn werk afdwalen en ik een moment vanachter mijn bureau naar buiten staar, zie ik mijn buurvrouw tussen de geparkeerde auto's draaien en tollen - pas toch op, Lydia, het is al zo'n warboel in je hoofd. (...) Aan de andere kant van het raam waarachter

> Lydia danst, zit ik met mijn morose gedachten, en schrijf mijn memoires. Ik ben tenslotte vierendertig, en men weet nooit wanneer en waaraan men ten onder zal gaan (mijn zusje sprong van een flatgebouw, nog voordat ze volwassen was). Nu ik dat nog kan, schud ik mijn herinneringen en trek gretig kaarten uit mijn waaier: alles moet een keer opgeschreven worden en dit moment is niet slechter dan enig ander
> *Het perpetuum*, (p. 11)]

Een meisje dat danst voor haar minnaar, daar ging het over in dat mij onbekende popliedje.

Lydia ontstond zo, uit een popliedje, en, zoals je vlak voor het einde van dit egodocument schrijft: Lydia gaf mij de ontbrekende schakel. (Het perpetuum, *p. 148)?*

Ja, ze is mijn alterego.

Van de drie personages in je boek werk je haar ook het minste uit, zeg maar dat je haar de status quo in het gekkenhuis laat houden en als een gekkin enthousiast de ik-figuur tegemoet laat springen wanneer die daar op bezoek komt, na haar terugkeer uit Amerika. Dat is dus eigenlijk, als ik het goed zie, een dansje met jezelf.

Dat is het ook. Ik heb natuurlijk in mijzelf

allerlei tegenstrijdige verlangens. Al wil ik graag het leven anders georganiseerd zien dan het is, dat neemt niet weg dat er in mij ook allerlei oude paradijsverlangens sluimeren. Zo van: kwam het maar op een ouderwetse, traditionele manier goed met mij.

Dan zou je je moeten binden aan een man en Nachwuchs krijgen, en alles doen wat je je zelf verboden hebt, en dat heb je in alle toonaarden afgezworen en op je twintigste onmogelijk gemaakt door je te laten steriliseren. Nu heb je zo even in de auto tegen mij gezegd, dat je eigenlijk bij het overlezen van Het perpetuum mobile *bent geschrokken van de botheid waarmee je hebt geschreven. Ik ging daar tegenin en zei dat ik die opvatting niet deelde, maar waarom vind je dat nu zelf?*

Mijn schrik zat hem erin dat ik de ontroerende passages niet meer vond werken, waardoor de rest veel botter en lomper werd.

Zoals je opmerking dat getrouwde vrouwen feitelijk in dezelfde positie verkeren als destijds de moffenhoeren? En ben je nou bang dat de kritiek die het werk heeft neergemaaid berust op een vergelijkbare leeservaring? Dat lijkt een nogal moralistische benadering, maar als je moekes die for better and for worse liever getrouwd zijn dan in eenzaamheid af te sterven als moffenhoeren *bestempelt en hun huwelijkse staat ziet als* een concentratiekamp, *lijken de beelden de betekenissen toch wel zwaar te overwoekeren en doe je de esthetiek geweld aan, lijkt me.*

Nee, ik denk dat die kritiek met een welbewust boos oog naar het boek heeft gekeken. Ze zijn erop uit geweest mij een pak slaag te geven. Dat heeft te maken met de zeer expliciete feministische boodschap die ik de afgelopen jaren heb afgegeven. En ik heb natuurlijk zelf een grote mond. Ik schrijf voortdurend stukjes waar mensen zich aan ergeren en waar ze aanstoot aan nemen. Mensen zijn mensen, dus als ze de kans krijgen je een keer terug te grazen te nemen, waarom zouden ze 't nalaten? Ik weet zeker dat er mensen zijn die bij het horen van mijn naam alleen al een rood waas voor ogen krijgen. Zulke brieven krijg ik ook. Die zitten mij thuis op de bank hartgrondig te haten. Ik heb zelf altijd het idee dat ik met een waterpistooltje loop te schieten, maar dat blijkt bij anderen aan te komen als het afvuren van kanonskogels.

De kern van dat boek is de nabetrachting over je relatie met dat zusje misschien niet - ook jij suggereert dat de ontstaansgeschiedenis ervan niet zozeer ligt in de geschiedenis van dat zusje, die lijkt er in tweede instantie bijgekomen als adstructie -, maar de ontroering die het boek bij mij teweeg brengt heeft daar wel heel sterk mee te maken. Met name in de verantwoording van je eigen houding tegenover haar. Je hebt er helemaal geen doekjes om gewonden dat het hier gaat om een autobiografisch verhaal. Maar dat je vader schoenlapper zou zijn en liefst acht zonen op zee zou bezitten, dat behoort wel tot je groteske fratsen, neem ik aan? De oudste zus is Maria, de zeven zonen, jij, het zusje - hoe zat dat precies? Je had toch geen zeven broers?

In werkelijkheid gaat het maar om één broer, de rest klopt wel. Ik kom nog echt uit de tijd dat jongens een andere en belangrijkere rol hadden in een gezin dan meisjes. Vandaar dat ik hem maar even verzevenvoudigd heb.

Mijn vader was advocaat, ja, en dat is wel anders dan schoenlapper. De typische Afwezige Vader, die je zag als ie uit zijn werk kwam en dan moest jij naar bed.

Betekende dat voor je moeder automatisch de rol van de Dienster, de Hoedster en de Voedster?

Ja. Ofschoon ze feitelijk onderwijzeres was.

Dus ook zij speelde de moffenhoer? De bezwaren tegen de traditionele rollen die je ouders oppakten, hebben in dit boek kolossale vormen aangenomen. Je brengt werkelijk alles in stelling tegen deze situatie. Op een wijze die suggereert dat je heel diep gekwetst bent. Trouwens ook in Een nacht om te vliegeren *kregen we weinig lief te hebben ouders voorgeschoteld.* Ik denk zelf altijd dat ik er weinig kwetsuren aan heb overgehouden in emotionele zin. Maar het gaat zo absoluut tegen mijn gevoel van rechtvaardigheid, dat mensen hun levens zo zouden moeten leiden. Die volstrekt stereotiepe, geslachtelijke gesegregeerde rolverdeling. Dat vind ik zo weerzinwekkend...

Ik zou willen weten hoe je tot dit inzicht bent gekomen. Want je draagt dat zo weinig terughoudend of academisch uit, dat wie er kennis van neemt grondige persoonlijke frustraties vermoedt. Laten we maar eens vooraan beginnen.

Ik ben in Amsterdam geboren en opgegroeid in Amstelveen. Katholiek, maar volstrekt niet orthodox. Ik heb heel plezierige herinneringen aan mijn kindertijd op de kleuter- en basisschool. Ik was gek op de nonnen en de hele sfeer daar. Middelbare school: het Keizer Karelcollege. De breuk is pas later in mijn leven gekomen.

Dat college vond ik overigens wel verschrik-

kelijk hoor. Iedereen die tegen mij zei dat ik iets moest, kreeg de wind van voren en was mijn eeuwig gezworen vijand. Autoriteitsproblemen had ik! En aangezien de school toen nog bestond uit drillen en huiswerk laten maken, voelde ik mij altijd ontzettend miskend. Want ik dacht altijd dat ik heel bijzondere dingen kon, waar ze op school nooit om vroegen. En ik wou daarom en daardoor niet meer in een leersituatie zijn, vandaar dat ik niet ben gaan studeren.

Renate Dorrestein, 1958

Er komt bij dat ik mij jarenlang van tijd tot tijd op krukken en in rolstoelen door die schooltijd heen heb geworsteld. Ik had problemen met mijn gebeente. Omdat je botten willen groeien gaan ze overal kraakbeen produceren, en dat moet dan telkens operatief verwijderd worden. Dat is een keer of zes gebeurd en nu eens kostte dat een half jaar, dan weer drie maanden. Ik had natuurlijk de leeftijd om op het hockeyveld rond te draven en om te dansen, maar dat kon allemaal niet. Ik had het overigens geweldig met mijzelf getroffen, vond mijzelf ontzettend leuk. En juist het feit, dat ik niet steeds, maar slechts van tijd tot tijd op krukken liep of rolstoelde, maakte me tot middelpunt van de aandacht. De jongens van de klas mochten me de trap opdragen, aardige leraren reden me naar het ziekenhuis, niks geen reden voor jaloezie. Ik was altijd erg populair en kletste iedereen van de sokken.

Wat de lessen betreft: klassieken deed ik eigenlijk wel graag, het liefst Grieks en dan bij voorkeur de tragedie. Euripides, Medea, de Hecuba. Dat heerlijke Ach! en Wee!-geroep in zulke stukken!

Dat wees al vooruit naar de gothic elementen in je latere romans.

Ja, misschien wel.

In je boek leg je een verbinding tussen de rolverdeling man-vrouw en het lot van je zusje.

De zelfmoord van mijn zusje kan ik niet verklaren. Alle nabestaanden van zelfmoordenaars kunnen je trouwens vertellen over die gekmakende aspecten van zo'n gebeurtenis: je komt uit hetzelfde gezin, je lijkt erg op elkaar, en waarom ben ik dan gelukkig en tevreden met het leven en was het voor haar niet om te tillen zo zwaar?

Hoewel er bij ons thuis nooit een taboe op de zelfmoord van mijn zusje heeft gelegen, hebben we er ook nooit uitgebreid met elkaar over gesproken. Mijn oudste zusje heeft wel jarenlang over niets anders met mij gehad, maar met ouders hebben we er nooit over gesproken, en met mijn broer heb ik geen contact, dus dat weet ik niet. Ik heb ze mijn boek laten lezen voor het verscheen, omdat ik vond dat ze de kans moesten hebben daarover hun gedachten te bepalen. De wonderlijke bonus van dat boek is dat we er toen een hele avond over hebben zitten praten, onze interpretaties van het gebeuren hebben zitten vergelijken, want we kenden natuurlijk ook allemaal een ander meisje. Tot mijn groot genoegen konden mijn ouders zich helemaal vinden in mijn versie.

En wat nu je opmerking betreft: voor haar was de hypotheek van het vrouw zijn die op haar leven was gelegd...

Je moet mooi zijn en beschikbaar. Dienster, Hoedster, Voedster...

... bij door ook andere oorzaken al te wankele evenwicht te zwaar. Met haar heb ik daar nooit over gepraat, want toen ze overleed, had

ik daar zelf nog nauwelijks besef van. Dat is achteraf ook zo'n gruwelijke gedachte. Zij heeft er ongetwijfeld met haar geschiedenis voor mij toe bijgedragen dat voor mij de dingen samenvallen, dat ik ineens verbanden zag die mij vreemd waren. Tot dan toe ging alles in mijn leven over verdeling en rechtvaardigheid in verre landen en ineens kwam ik erachter dat er zelf bovenop had gezeten zonder het te beseffen. Dat alle hamkwesties van het feminisme daarin vertegenwoordigd waren.

Renate Dorrestein, 1973

Hoe ze heette, zeg ik tegen niemand, ik weet zelf niet goed waarom. Een vorm van intimiteit die ik in de publiciteit wil handhaven. Hoe blind ik ben geweest, blijkt al uit het feit dat ik voor Panorama grote stukken schreef over anorexia nervosa, terwijl ik niet door had dat mijn eigen zus eraan te gronde ging. Zoals alle verslaafden, was ook mijn zusje erg goed in het bedonderen van de kluit.

Het ligt voor de hand dat ik je vraag: was het bij jullie thuis streng en proper en netjes geregeld? Werden er extreem hoge eisen aan jullie gesteld?

Nee, dat is gek, het was eigenlijk allemaal vrij nondescript, volgens een goede burgerlijke traditie.

Maar die legde vanzelfsprekend een bepaald patroon op aan degenen die tot het gezin behoorden.

Natuurlijk, dat element zit erbij. Maar ik geloof toch dat het in het geval van mijn zusje, zijzelf het was die extreem hoge eisen stelde. Ik ben zelf het levende bewijs van de geringe mate van rigiditeit waarmee wij werden losgelaten. Ik ben op mijn achttiende gaan werken, terwijl mijn ouders toch vonden dat hun kinderen moesten gaan studeren. Mijn besluit om werkende jongere te worden was geen bron voor heftige ruzies.

Jij en je oudste zusje waren, als je boek de werkelijkheid weergeeft, nogal elkaars antipoden.

Zeker. Maar we zijn elkaar na de dood van mijn jongere zusje veel nader gekomen. Ze is lerares Frans en geen non, zoals in het boek. Ze voelt zich door de kwalificatie ‘non’ in de tekst helemaal niet gegriefd, ze begrijpt wat ik ermee bedoel. Onderwijs,

verpleging of klooster, dat waren de klassieke vrouwenberoepen, de beroepen voor dochters, dat zat er ook

achter toen ik haar non maakte: een meisje dat keurig gedaan heeft wat er van haar verwacht werd.

't Is eigenlijk een van de weinige elementen die in Het perpetuum *herinneren aan je katholieke afkomst en ik zie wat dat betreft een groot verschil met Jeroen Brouwers, voor wie het (zuidelijke) rooms katholicisme van zijn jeugd traumatisch gewerkt lijkt te hebben.*

We hadden wel een soort huispraktijk, zoals het rozenhoedje bidden en het askruisje halen. We leefden wel in de traditie van de katholieke kerk, en ik vond dat heerlijk. Ik ben natuurlijk ook jonger dan Brouwers, ik heb de kerkelijke traditie in zijn allerlaatste nadagen meegemaakt. Ik ben van 25 januari 1954, en zat niet als hij op een internaat, en dat scheelt ook even wat.

Schrijven, wanneer deed je dat?

Op de lagere school al moest het een boek zijn. Ik schreef er een per jaar, mijn jaarboek. Dat was bekend op school en daar moest ik uit voorlezen als het af was. Op de middelbare school trof ik het ongeluk een heel vervelende leraar Nederlands te krijgen die meer bezig was met Vietnam dan met Hooft, dus wij moesten voortdurend spreken over de Wereld en een stukje close reading zat er niet bij. Ik zat heel slecht met die man, want het betekende dat mijn afnemerskanaal mij ontviel voor mijn jaarlijkse produkt. Toen ik hem net als leraar had, gaf ik hem het jaarlijkse boek ter lezing *en dat heeft hij toen kwijt gemaakt.* Toen had ik een soort almachtsfantasie van: Later word ik beroemd en dan moet hij alles van mij lezen!

Ik heb na dat gym vier jaar gewerkt bij het weekblad Panorama. De Spaarnestad zocht mensen die als proefkonijn zouden willen fungeren voor een interne opleiding die de uitgeverij wilde beginnen. Aan mensen van de School voor Journalistiek - ook al zo druk in de weer met de Wereld, maar niet met het Stiel - hadden ze niks als bladenmakers. De opleiding bestond eruit dat ze een ochtend in de week op je inspraken en verder liep je stage bij alle bladen. Ik heb veel featuring gedaan, vond dat heerlijk. Ik was een missionaris. Mijn schrijven zou eindelijk van die Wereld een Betere Plaats maken. Je mocht toen in Panorama in hoge mate je eigen hobby's uitleven en mijn enorme compassie met de lijdende medemens werd groter naarmate die lijdende medemens verder weg zat. Als hij zich maar te Calcutta of Oeganda bevond, dan kon hij op mij rekenen! Ik heb dus ongelooflijk veel gereisd in die jaren. Waar? Name it and I have been there! Dat waren dan vaak reizen van een week of zes en dan zat je twee, drie maanden te schrijven.

Ik was het eerste meisje dat in de zestigjarige geschiedenis van Panorama te werk gesteld werd. Gerard Vermeulen, die toen hoofdredacteur was, zei nog: ‘Maar kind, hoe moet dat dan met de maandstonden?’ Ik heb dus vijfjaar niet gemenstrueerd, dat begrijp je, en ik zat altijd tussen mannen die allemaal een stuk ouder waren dan ik en die iets heel goeiigs hadden ten opzichte van mij, zo van: ‘Ach, toe, geef dat meisje ook een kans!’ *[Ruim vijf jaar eerder zegt ze tegen Henriëtte Bonarius, De Tijd 6 januari 1984: ‘Ik zat daar tussen verschrikkelijke mannen die allemaal aan hun derde of vierde huwelijk bezig waren, en die met zoveel minachting over vrouwen spraken. Ze behandelden mij ook zo eigenaardig oncollegiaal: ze waren totaal niet geïnteresseerd in wat ik deed.]* En omdat ik me niet wilde laten kisten, hebben ze me over allerlei psychologische grenzen heengejaagd. Ik wou hun tempo bijbenen, en ik heb daardoor allerlei dingen gedaan waarvoor ik mij wel tien keer zou hebben

bedacht als ik daar tijd voor zou hebben gehad. Dat maakte het tot een periode waar ik vaak met veel genoegen aan terugdenk.

Maar ik begrijp dat je er ook dingen hebt meegemaakt die je oordeel over de man in sterke mate hebben beïnvloed, je suggereerde dat eerder in dit gesprek.

Absoluut. Aan Panorama dank ik dat ik in no time superfeministisch werd. Dat blad zelf, dat we met z'n allen zaten te maken, lokte het uit. Ik was daar toen ik begon stekeblind voor, ik was zó onnozel! Gaandeweg ging ik het zien, ook al omdat juist in die periode de tweede feministische golf opkwam. Daarin werden theorieën verkondigd waarvan ik de dagelijkse praktijk meemaakte. Toen begon ik in te zien dat ik, om onrecht te bestrijden bepaald niet naar Calcutta of Oeganda hoefde.

Welke functie vervulde daarin het werk van de moeder van die tweede golf, Anja Meulenbelt?

Het lezen van Meulenbelts *De schaamte voorbij* was voor mij echt een levensveranderende ervaring, omdat ik toen dacht: 'Hé, je kunt interessant en boeiend over vrouwen schrijven!' Ik geloof dat Anja de enige denker is die

het feminisme in Nederland heeft geproduceerd. Haar bijdrage aan de theorie van het feminisme is onmetelijk. De echte grote issues zijn door haar opgepakt en uitgewerkt. Dingen waar we nu om lachen als de economie van de koesterende functie, klassieke begrippen, zijn door haar uitgevonden, benoemd. Ze heeft natuurlijk veel wind gezaaid en storm geoogst, omdat ze de natie onmiddellijk moest melden of ze op een vrouw of op een man verliefd was en daar theoretisch conclusies uit te trekken. Dan dacht ik wel: Anja, doe nou niet! Tja, vroeger had je 'de' vrouwenbeweging, en dat was helder en duidelijk, nu niet meer.

Jij zet je tegenwoordig en onder meer in Het perpetuum *af tegen de softe stroming van de koesterende vrouw. Om wie gaat dat eigenlijk? Wie zijn die Johanna's?*

Dat is moeilijk te zeggen, ze verwijzen niet direct.

De Ana Bijns Stichting: vlnr Renate Dorrestein, Caroline van Tuyll, Anja Meulenbelt en Elly de Waard

Vijf jaar geleden al zei je tegen Henriëtte Bonarius: 'Ik scheld ook tegen het ophemelen van het vrouwelijke.' En: 'er zijn nog steeds vrij veel vrouwen die vrouwen een beter soort mensen vinden, en die daarom vrouwelijke eigenschappen verheerlijken. Nonsens vind ik dat, want het zijn precies de eigenschappen die ons eeuwenlang tot tweederangs burgers hebben gemaakt.' Je had daarbij toch zeker wel medestrijdsters op het oog?

Zoek het maar in een beetje Judy van Emmerik, met haar idee dat de vrouw een beter wezen is dan de man. Heieen Crul met de vrouw als godin, Emmy van Overeem of Hanna van Buuren. Hannemieke Stamperius hoort daar zeker niet bij: die is de eerste feministische fictie-auteur geweest en daar kijk ik heel anders tegen aan.

Je noemt haar zelfs je petemoei.

Zij heeft over vrouwenlevens geschreven als over belangrijke aangelegenheden. Wat bij Anja Meulenbelt nog strikt persoonlijk was, is door Hannemieke in fictie onder woorden

gebracht. Ze heeft het gehad over alles waarvan Virginia Woolf opmerkte: Dit is onbelangrijk, want dit gaat over vrouwen. Ze is een van de weinige Nederlandse auteurs die over kinderen schrijft en heeft het over veel wat mannelijke auteurs verwaarlozen.

Wie zijn jou literaire peetvaders en petemoeien los van Hannemieke Stamperius? Ik neem aan vooral buitenlanders?

Ja. Beryl Bainbridge, hardhandige verhalen op de rand van het sprookje. Ik ben gek op Kurt Vonnegut. Een heel effectieve vermenging van ernst en luim, ik moet er altijd zo verschrikkelijk om lachen, met tranen in mijn ogen, ik vind het zó mooi. En bij hem kàn ook alles. Van mijn eigen generatie vind ik Hermine de Graaf echt een belangrijke auteur. Zonder haar had ik waarschijnlijk *Een nacht om te vliegeren* niet geschreven. Zij heeft het adolescente meisje hersteld als personage. Het werk van Thomas Rosenboom vind ik ook bijzonder, die voegt met zijn eigenaardige jongensportretten iets toe aan onze literatuur. Ik ben natuurlijk gek op Reve en Brouwers. Het beviel me dan ook wel dat Rob Schouten in Trouw mijn werk op zijn best vergeleek met het 'bezwerende geloei' van Brouwers. En dan is er Brakman, fantastisch zoals die vertelt.

Toch kies jij een heel andere stijl dan Hannes Meinkema, de gothic style. En als ik zo'n boek als Buitenstaanders *lees, brengt de manier waarop je, zodra er iets droevigs gebeurt, de emoties plat slaat met een grol, mij op de gedachte dat je de emotie vermijdt en dat je de boel weglacht. Ik heb daar ook wel bezwaar tegen. Ik denk aan de openingsscène. Zo'n dramatische gebeurtenis als het auto-ongeluk, waarvan mensen toch behoorlijk kapot kunnen zijn leidt tot de wonderlijkste reacties van de personages. Vader roept 'Kwaak, kwaak, kwaak!' en de kinderen mekkeren over auto-merken en meteen daarna komt er een scène die het allemaal heel lachwekkend maakt. Daar is een bepaald soort euvele moed voor nodig, waaraan ik mij moeilijk gewonnen geef. Je hebt het moeilijk met emoties?*

Ja. Dat is waar. Dat is in dat boek non-stop aan de orde. Ik wist toen nog niet en nu nog maar een klein beetje hoe je over emoties schrijft. Ik had daar in *Buitenstaanders* een heel effectieve, slapstick-achtige oplossing voor gevonden. Maar dat kun je niet herhalen en bovendien moet je alles wat je niet kunt zien te bemeesteren. Dat is duidelijk in al mijn romans het zwakste punt.

Ik zat daar nogal geïntrigeerd naar te kijken, telkens denkend: Hé, daar gaan we weer! Heel vaak zijn tragikomische beschrijvingen waarvan ik denk: Het zou ofwel de puur komische kant op kunnen gaan, en dan wekt je werk associaties met dat van Henriëtte van Eyck, die er in slaagde allerlei op zichzelf niet zo vlekkeloze, treurige situaties belachelijk te maken, of zou de zuiver tragische richting kunnen kiezen. Je liefde voor het tragische is tenslotte al oud!

Ik ben ontzettend bang voor sentimentaliteit. Het vereist iets dat ik toen nog niet bezat en dat ik misschien wel nooit zal bezitten. Het vermogen om emoties goed en zuiver te beschrijven. Dat is net zoiets als met erotiek. Dat mislukt bijna altijd. Ik vind het gauw erg dubieus.

Ik vind die gothic oplossing bij jou juist niet geslaagd. Je roept zoveel situaties op waarin ontroering een rol speelt, dat het wegslaan van de emoties mij tegenstaat. Het laatste boek laat ook zien dat je de ontroering vrij moet laten.

Het is lachen uit ongemak.

Suzan Juhasz heeft geschreven over de gothic-elementen in het werk van negentiende- en twintigste-eeuwse vrouwelijke Engelstalige schrijvers, als een manier om inderdaad het mannelijk schrijven tegenspel te bieden en zich bij wijze van spreken niet te laten kennen. Ik kende de gothic literatuur niet eens bewust, maar ik heb misschien zulk werk gelezen. Iemand anders heeft mij gewezen op de gothic elementen in mijn werk. Ik had zelf een heel onbevredigd gevoel over het feit dat mijn romans zich zo moeilijk met andere Nederlandse literatuur laten vergelijken. En daardoor weet ik ook zelf niet of het echt goed of echt slecht is wat ik doe.

Zo'n Agrippina uit Buitenstaanders *is wel onmiddellijk herkenbaar als vampier-figuur.*

Ze is ook een archetypisch personage, een gefrustreerde moederfiguur.

Zoals Hecuba?

Ja, daar is ze weer, ja! Over dat archetype is in de feministische theorie veel geschreven.

Is dat wat ze al bloedzuigend doet: terughalen wat ze heeft afgestaan?

Ja, en het feit dat ze het nergens anders kan halen. Zo'n danse macabre waarin zo'n gezin zit opgesloten... Dat is een groteske vergroting van het rollenpatroon.

Wat mij ook vreemd voorkomt is de lokatie. Het gaat over een huis aan het water, ergens, het zou een dependance kunnen zijn van een psychiatrische inrichting. Waar zitten ze toch?

Ja, zo is het van meet af aan opgezet. Als de ruimte rond de dependance van een psychiatrische inrichting. Daarmee krijgt de lezer dan een rationele verklaring voor het krankzinnige gedrag van al die mensen. Van het mongooltje, Marrie, weet hij dat wel. En Lupo glijdt daar met een glibberige goedheid tussendoor, een wijze figuur die veel kan, maar in moeilijkheden is geraakt omdat hij zich niet aan zijn seksuele rol hield. Hij zit oeverloos veel van iedereen te houden. Maar het is niet de bedoeling dat mannen zich zo gedragen.

Je geefi je debuut als titel Buitenstaanders. *Zijn het nu de personages die buiten het traditionele patroon staan, die anders doen dan van hen verwacht wordt? Ik moet zeggen, dat ik mij juist als lezer ook een buitenstaander bleef voelen.*

De titel slaat zowel op de groep mensen die daar in dat huis woont, als op het gezin dat daar binnen komt vallen. Zij zijn buitenstaanders ten opzichte van elkaar, ook al is er sprake van toenadering. Ik wilde inderdaad ook de lezer er buiten houden en een soort film afdraaien. Het verschil tussen gek en normaal is moeilijker te classificeren dan wij altijd denken. En daar staan enerzijds de ‘gekken’, anderzijds de ‘normale’ familie voor.

Het boek is overigens krankzinnig goed ontvangen. Lovend besproken, heel goed verkocht, echt een droom die uitkwam. Bedenk dat ik tien jaar lang had lopen leuren met manuscripten die allemaal werden afgewezen. Dit heb ik onmiddellijk na de dood van mijn zusje, nu een kleine acht jaar geleden, in één ruk geschreven.

De titel van je tweede boek lijkt verwant aan de titel van je debuut, Vreemde streken *suggereert op zijn minst twee dingen nog voor je er één letter in hebt gelezen: je bevindt je in vreemde streken - en dat gebeurt ook in deze roman - en de handelingen van de hoofdfiguren mogen ook wel met deze titel gekwalificeerd worden. Ik erken dat ik dit mooier vind, omdat ik, zodra het gaat om beschrijvingen van relaties, meer geïnteresseerd ben in reële, dan in duidelijk gefantaseerde of tegen een lachspiegel geplaatste personages. Dat maakt het mij moeilijk het perspectief van Laurie of Max serieus te nemen, terwijl de wijze waarop de figuren in* Vreemde streken *met de werkelijkheid omspringen mij wél interesseert.*

Ik heb daar ook naar gestreefd, naar die sterke binding met de werkelijkheid. Ik werd zelf in die tijd besprongen door het soort angsten dat in Nachtakelei zijn gestalte kreeg. Ik wilde op dat onuitsprekelijke greep krijgen door erover te schrijven. Ik begon me in die tijd heel beroerd en schuldig te voelen over het feit dat ik mijn zusjes plaats in het leven had ingenomen. Ik wist niet waar dat door kwam, ik merkte alleen dat het gebeurde. Op het laatst ging ik hallucineren. Als ik een kamer binnenkwam waarin zich mensen bevonden van wie ik hield, zag ik het bloed langs de muren lopen. Ik was ervan overtuigd dat ik gevaarlijk was voor mijn meest dierbaren. De notie dat ik mijn zusje niet had kunnen redden was geworden: ik heb mijn zusje in het ongeluk gestort. Dat gevoel bezocht mij bij voortduring en voorkeur 's nachts, en in het allerlaatste stadium als ik een kamer binnenkwam. Ik ben daar uitgekomen door het contact met een acupuncturist. Op een dag was ik zo in paniek, dat ik het aan iemand vertelde, die, wijs en verstandig, mij de opdracht gaf het aan nog minstens

twee mensen te vertellen, en mij zijn eigen acupuncturist aanbeval. Ik was een klassieke depressiepatiënt toen, die uit het raam kijkt en niets ziet. Met de acupunctuur was ik in drie weken weer een ‘normaal’ mens. En toen kon ik dit tweede boek schrijven.

Is de dialoog tussen Akelei en Fresia een dialoog met je zelf en zijn zij afsplitsingen van dezelfde persoon? Ja. Net als in *Het perpetuum* Lydia en de ik-verteller.

Waarom moest Lucretia aan de ene kant haar moeder zoeken en aan de andere kant haar kind onder een kussen smoren?

Dat zijn ook twee kanten van dezelfde medaille. Je kunt niks voor een kind betekenen, als je niet eerst de zaken met je moeder in het reine hebt gebracht. En dat neemt dan bij mij altijd bizarre vormen aan, waar je misschien meer achter zoekt dan deze simpele verklaring. Ik wilde mijn weerzin tegen en mijn minachting van de werkelijkheid waarin mannen en vrouwen verschillende levens kunnen leiden, ook altijd uitdrukken door die werkelijkheid al schrijvende als quantité négligeable achter me te laten, en een nieuwe, andere werkelijkheid te creëren, die niet vreselijk veel heeft uit te staan met de ons bekende werkelijkheid.

Je zoekt je heil dus feitelijk in bizarre sprookjes?

Misschien voel ik me daarbij het meeste thuis. *Vreemde streken* is eigenlijk te 'leukig', ik vind het mijn minste boek, en ik zou het wel willen herschrijven. Wat dat betreft heb ik het eerste met veel meer plezier geschreven. *Noorderzon* is mij dierbaar omdat ik daarin voor het eerst exact gedaan kreeg wat ik voor ogen had. Een gevoel van triomf om dit rond te breien.

De andere wereld waarmee je Topaas in aanraking laat komen, staat mij wel beter aan dan die van Buitenstaanders. *Maar dat kan best een persoonlijke associatie zijn met het eiland Arran aan de Schotse westkust.*

Op Arran heb ik *Het perpetuum* zitten schrijven. Nu ga ik naar de Orkney's en dan heb ik ze allemaal gehad. De eerste drie dagen ben je op zo'n eiland in paniek. En dan treedt er rust in, ga je zitten, en elke dag is als de voorafgaande dag, heerlijk.

Ja, dat ook in *Noorderzon* een auto-ongeluk zit, het heeft geen bijzondere betekenis. Toen ik de roman begon lagen de angsten achter me, ik had het idee de plaats van mijn zusje ingenomen te hebben. En dat is dramatisch interessant: je stuurt een personage op pad met een opdracht die dit nauwelijks zal kunnen verrichten. Bovendien was ik op een van mijn tochten op het eiland Iona beland, een oude bedevaartsplaats waar nog echte wonderen gebeuren, en als je dat eiland betreedt, is het werkelijk of je een méns ontmoet, daar heersen dan allemaal helende en aangename krachten. En ik vertoefde daar een paar jaar achter elkaar heel tevreden, tot ik er was na een mislukte liefde en vol onvrede zat. Toen bedacht ik: als al die helende krachten nu eens geperverteerde krachten zijn, hoe zou het er hier dán aan toe gaan. Uit die stemming is *Noorderzon* voortgekomen.

illustratie: Leo Eland

'De werkelijkheid?' zou Topaas zeggen. 'Daar is al voldoende van. Vertel me liever een goed verhaal. De kwaliteit van de werkelijkheid nodigt doorgaans niet uit tot reproduktie ervan. Verliest dat wat er domweg is, het niet altijd van wat we geloven?' Dat staat op bladzijde 8. Zulke uitspraken maken heel expliciet wat je met je werk wilt.

Het is soms net een extra accent. Er zit in *Noorderzon* een lange passage waarin Topaas met de stoker Carebara spreekt in de abdij, als ze denkt dat ze wil biechten om zich van de schuld aan de dood van Lin Anemoon Savrita te bevrijden. Dat is een scène die ik wel zeventig keer heb herschreven, en die passage werd mooier

naarmate ik er programmatischer uitspraken in opnam. Waarvan ik dus altijd dacht, dat moet je niet doen, dat hoort niet. En telkens als ik het aandurfde om

weer een beeld of een beschrijving te vervangen door een flagrante en boude uitspraak werd het boeiender.

[Noorderzon, pp. 64-70, bv.:

> ‘Verstandelijk weet ik dat ik schuldeloos ben, maar het lukt me niet om me onschuldig te voelen’.
> ‘Misschien klonk wat ze zei alleen maar zo vreemd doordat ze het zelf ook voor het eerst hoorde. Er veranderde nu eenmaal iets aan belevenissen als die van ervaringen vertellingen werden.’
> ‘Dat is mijn straf: ik moet mezelf aangename dingen onthouden en ik mag nooit meer van mensen houden, want ik breng anderen in gevaar. Misschien heb ik dat onbewust steeds geweten en ben ik daarom zo halsoverkop van huis weggegaan: om mijn dierbaren te sparen.’

Dergelijke opmerkingen maken, hoewel gezegd door de ene romanfiguur tegen de andere, deel uit van de permanente dialoog die Dorrestein houdt met zichzelf en de anderen. Ze zouden in elk van haar romans passen. Ze gaan over: zelf tekort schieten, schuld voelen over de dood van anderen, afstand nemen van wat en wie je dierbaar zijn om te voorkomen dat je ze tekort doet en de vergeefsheid van het schuldgevoel. Inhoudelijk doel van het schrijven is dan ook, zoals Topaas zegt: ‘Ik ben hier om van het kwaad verlost te worden dat zich in mij gevreten heeft.’ En de vergeefsheid daarvan in het antwoord van Carebara: ‘Dacht je soms dat het kwaad, zoals jij dat kinderachtig noemt, zich laat wegwassen of afschudden? Alsof het iets is dat niet echt bij je hoort?’ Conclusies:

> ‘Schuldgevoel is de meest onnutte en meest heilloze van alle emoties’ en ‘Je wordt net als ieder ander louter door egoïsme gedreven’.]

Kundera heeft ons eigenlijk wel laten zien dat het heel goed kan - wat sommigen daar ook van mogen vinden. Het maakt fictie eerder tot een intellectueel discours, met de voor- en nadelen vandien. Je vierde boek, Een nacht om te vliegeren, *is er ook een duidelijk voorbeeld van.*

Ja, dat vind ik zelf mijn beste boek. Misschien wel omdat ik mij zo goed kan vinden in de figuur van Asa. De manier waarop zij haar werkelijkheid overeind houdt, ook is haar beleving daarvan niet in overeenstemming met ‘de’ werkelijkheid. Ja, ze is absoluut een afsplitsing van mijzelf. Ze probeert een volstrekt autonome kracht te zijn.

Moest je om Asa te kunnen neerzetten terug naar de tijd dat je zelf 15 jaar was?

Heel frappant, dat je dat vraagt. Ik heb daar zelf nog nooit bij stil gestaan. Maar ik realiseer mij, dat ik in die tijd kreupel begon te worden, en dat is Asa ook. Je bent zelf absoluut de slechtste duider van je werk en wat daarin terechtkomt. Ik heb Asa natuurlijk een heel bepaald complex meegegeven, de strijd tussen geest en beest, en die hebben de meeste 15-jarigen niet. Zij zit daar alleen maar mee te worstelen omdat zij een alternatief voor haar verminkte lichaam moet verzinnen.

Je zegt in Het perpetuum *dat het het boek is waarin je als het ware revanche neemt op de gevoelens die je had naar aanleiding van de vernietigende kritieken op* Noorderzon. *Wat voor invloed heeft zo'n houding op een boek? Voel je je extra strijdbaar of zit het je in de weg?*

Het heeft wegen voor me geopend. Ik heb dingen gedurfd en gekund die ik daarvóór niet durfde of kon. Omdat ik, denk ik, daarvóór een behoedzaam besef van literaire conventies had.

Maar je eerste boeken beantwoorden toch niet aan die bij ons overheersende conventie?

Nee, misschien moet je ze inderdaad wel zien als daden van verzet tegen de conventies waarvan ik het nut niet inzie en die ik stoffig vind, star en rigide en ongelooflijk saai. En is het vierde boek niet langer een verzet, maar een volledig voorbijgaan aan, alsof ze niet bestaan, gewoon hoppa! Ik neem de ruimte, dit is mijn manier van schrijven. Ik ben heel erg aan dit boek verknocht.

Sommige lezers zeggen: prachtig, die buiging naar dat zusje, maar wat doen die verhalen van Lydia en Godelieve erin. Ik zie die verhalen als variaties op het thema, vind ze heel functioneel en begrijp absoluut niets van de felle kritiek op dit boek.

Ja, ik zei je al: nu ik het herlees, werkt het anders dan ik had beoogd.

Brouwers hebben ze ook verweten dat hij overdreef, toen hij kampervaringen opschreef die hij als de zijne bracht, maar Bezonken rood *is wel een van zijn beste boeken. Zo zet jij de werkelijkheid van het vrouwenbestaan aan.*

Ik heb op geen van mijn boeken zoveel reacties gehad. De hele wereld leek te bestaan uit nabestaanden van zelfmoordenaars! Dat kwam met bakken op mij af. En het gekke is dat lang niet alles uit 'de' werkelijkheid werd geput. Het verhaal van Godelieve bijvoorbeeld heb ik volledig verzonnen. Ze drong zich aan mij op, tijdens een wandeling op Arran vloog ze mijn hoofd binnen. En het was precies wat ik gebruiken kon. Ze gaf me de gelegenheid tot wat slapstick-achtige elementen.

Je kunt dat niet laten, hè?

Nee! Ik was opnieuw bang dat je anders te benauwd zou worden van dat verhaal over het zusje en al die theoretische discoursen er tussendoor. Maar de reacties slaan vooral op het verhaal van mijn zusje en ook wel op dat van Lydia.

Je jeugd was niet ongelukkig. Waar komt nu toch dat polemische bij je vandaan? Waarom ben je zo ontzaglijk kwaad?

Mijn woede richt zich op stereotiepen. Van de man. Van de vrouw. Mijn geslacht delft nog steeds altijd en overal het onderspit. Stomme dingen, elke dag. Hier, afgelopen week, de Nacht van de Literatuur in Tilburg. In het holst van de nacht, om half 5, loop ik door een doodstil Tilburg naar mijn hotel terug. Moet ik door zo'n voetgangersdomein. Staan daar opeens jongens van 16, 17 met brommers. En ik dacht: 'Ga heen! ik ben oud en wijs genoeg, ik laat me toch zeker door die blaagjes niet op stang jagen.'

Ik had een heel kort rokje aan en heel hoge hakken, dus ik was op een kilometer afstand herkenbaar als 'een vrouwelijk wezen'. Dus daar kwamen zij op afgestoven. Sloten mij in en begonnen te sjorren. 'Ga je mee neuken, schat?' Ik raakte zo in paniek dat ik een geweldige muil heb opgezet 'Ga je zuster naaien!' Ik holde naar het hotel, echt een nachtmerrie, bellen, bellen, en ik hoor die jongens weer achter me. Deur open, binnen, hè, hè!

Waar ik nu achteraf verschrikkelijk overstuur van ben is dat willekeurige jongetjes van zeventien jaar op een willekeurige plek in Nederland de potentie bezitten om mij een hartstilstand te bezorgen, laat staan wat zij allemaal met mij zouden kunnen doen, als zij zich daar sterk voor maken. Dit is een onderdeel van de dagelijkse realiteit. En zou ik me daar niet over moeten opwinden?'

En zo vormen je columns ook een perpetuum mobile naar aanleiding van dit soort gebeurtenissen.

Ja, we hebben het over flagrante misdaden die onder onze ogen plaatsvinden.

Is Godelieves oplossing ook een goede oplossing?

Pijnlijk genoeg wel. Er zijn heel veel vrouwen die bij het feminisme aankloppen als bij een nieuwe echtgenoot, die voortaan de normen voor hen zal stellen.

[Het perpetuum van de liefde. Voorlaatste zin: 'Ik zou graag willen leven in een wereld waarin persoonlijke drijfveren en verlangens voorrang hadden op massale

waandenkbeelden die dwingen tot capitulatie voor de norm.’ Laatste zin: ‘Maar kom, ik kan beter thee gaan zetten voor Lydia.’]

Ineke van Mourik
De vergruizing van het perpetuum mobile of Renate Dorrestein in Wonderland

Eerste Geschiedenis *Van de Spiegel en de Splintertjes*

> Zie zo! Nu beginnen wij! Als wij aan het einde van de geschiedenis zijn dan weten wij meer, dan wij nu weten: want het was een lelijke kobold, een van de allerergsten: het was de 'duivel'. Eens op een dag was hij bijzonder goed gemutst, want hij had een spiegel gemaakt en die had de eigenschap, dat al wat Mooi en Goed was en zich daarin spiegelde helemaal wegkromp, en het Lelijke en Slechte kwam er juist heel duidelijk in te zien en werd nog veel erger. De mooiste landschappen zagen er in uit als gekookte spinazie, en de beste mensen werden er lelijk in of stonden op hun hoofd en hadden geen lijf; hun gezichten werden zo verdraaid, dat ze niet te herkennen waren, en als men zomersproeten had, kon men er zeker van zijn, dat ieder er van zo groot was als de halve wang. Het was buitengewoon grappig, vond de duivel. Als iemand nu een mooie of lieve gedachte had, dan kwam er in de spiegel een grijns, en dan schaterde de duivel het uit, over zijn kunstige uitvinding. Al de duiveltjes die op de duiveltjesschool gingen, vertelden overal dat er een wonder gebeurd was; nu kon men pas zien, zeiden zij, hoe de wereld en de mensen er eigenlijk uitzagen.[1.]

Wat heeft dit fragment uit Andersens sprookje *De Sneeuwkoningin* te maken met het oeuvre van Renate Dorrestein? En om het raadsel nog wat ingewikkelder te maken: wat hebben *Alice in Wonderland*, het feminisme, boosaardige sprookjes, de *gothic novel*, de zelfmoord van een zusje, de heilige Lidwina van Schiedam, het verschijnsel Man, vampiers, zwanen en vliegers hiermede van doen?

Zijn zij de splinters die, samengevoegd, je een beeld geven van de wereld volgens Dorrestein? Of vormen zij de spiegel waardoor je, zoals Alice, in een andere wereld stapt? Of beide?

Want in sprookjes kan meer dan wij aardse stervelingen bevroeden.

Hoe kan uit deze ogenschijnlijke diversiteit van ingrediënten een smaakvol kooksel ontstaan? Laten wij de goede raad opvolgen die de Koning aan het Witte Konijn gaf in *Alice in Wonderland* en die Dorrestein als motto meegaf aan haar roman *Noorderzon:* 'Begin bij het begin,' zei de Koning ernstig, 'en ga net zo lang door tot je aan het slot bent. Houd dan op!'

In den beginne was er tante Jet uit Den Haag die Renate en haar zusje inwijdde in de literatuur en die haar als achtjarige verplichtte *Alice in Wonderland* van Lewis Garoll te lezen. Renate vond *Alice* meteen een fantastisch boek:

> Griezelig, eng en wreed? Helemaal niet! Tot mijn verdediging zij gezegd dat ik bij de nonnen ben schoolgegaan, waar heiligenlevens verplichte lesstof waren - en martelaren worden niet geboren, die worden gemaakt,

> bij voorbeeld in de kokende olie. Al jong was ik dus gewend aan zekere gruwelen.[2.]

De hier genoemde heiligen, met name de vrouwelijke, zullen wij later tegenkomen in Dorresteins meest recente boek *Vóór alles een dame*, nu laten wij hen nog even in de kokende olie smoren.

Alice is ook een voorbereiding op het latere leven, want daardoor was het

> niet zo'n klap voor me om te ontdekken dat gruwelijkheid de werkelijkheid onlosmakelijk aankleeft, aangezien deze werkelijkheid er namelijk een is waarin mannen en vrouwen niet in staat worden gesteld hetzelfde soort levens te leiden, met als toppunt van ellende natuurlijk het feit dat ik tot het geslacht bleek te behoren waaraan het leeuwedeel van de nadelen toevalt.'[3.]

Afrika 1979, foto: Peter Martens

Alice is, zo zal Dorrestein weldra ontdekken, een van de weinige meisjes uit de wereldliteratuur, wier leven de moeite is om een voorbeeld aan te nemen. Zij is moedig en zachtmoedig, ondernemend, eigenwijs, buitengewoon nieuwsgierig, wil alles weten, maar bovenal heeft zij het vermogen om met het vertrouwen van de dromer het onmogelijke te accepteren en nergens van op te kijken. Alice is, om in de woorden van Lewis Caroll te spreken, een meisje voor wie '*Sin and Sorrow are but names - empty words signifying nothing.'* Dorrestein passie voor Alice heeft hiermee te maken. Het boek herinnert haar aan een periode waarin '*Sin and Sorrow*' voor haar nog loze begrippen waren, een periode waarin het kwaad van de wereld nog geen vat op haar had. Als de schrijfster als volwassene een hartstocht voor vliegeren opvat, dan loopt er een directe lijn naar *Alice*:

> Vliegers zijn de bekoorlijkste voorwerpen tussen hemel en aarde die ik ken. Ze maken dat je je los van de grond voelt, zorgeloos en onschuldig, alsof je een echo hoort uit je kindertijd, toen het vuil van de wereld nog geen vat op je had en '*Sin and Sorrow were but empty words, signifying nothing*'.[4.]

Aan deze zorgeloze en onschuldige tijd komt een definitief einde als Renate Dorrestein op achttienjarige leeftijd in 1972 als journaliste in dienst treedt bij het weekblad Panorama. Zij beschrijft zichzelf als iemand met een zendelingsdrang; een heel wild meisje, met lang steil haar in India-jurkjes.

> Ik was het eerste meisje dat ze in hun zestigjarig bestaan in dienst namen en ze hadden iets goeiigs, wilden me een kans geven. Ze hebben me de hele wereld over-gejaagd en ik kon de dingen doen die ik wilde. Maar het waren mannen die reeds vele scheidingen achter de knopen hadden en niet erg plezierig over vrouwen spraken. Dat heeft, als in een snelkookpan, mijn bewustzijn bij gekookt.'[5.]

Het werken bij Panorama maakt haar in een

ijltempo feministisch. Bij Panorama begint Dorrestein door te krijgen hoe de wereld en de mensen er eigenlijk uitzien en

> toch was ik blind, want de grootste onderdrukking speelde zich recht onder mijn neus af; die van vrouwen door mannen. Ik raakte meer geïnteresseerd in structurele kanten van onderdrukking en minder in incidenten. De hele wereld kijkt naar een aardbeving, en er worden ook wel oplossingen voor gecreëerd, maar de werkelijke chronisch ziekelijke en alledaagse toestang den - die niet zichtbaar zijn - gaan door.'[6.]

Via haar maandelijkse column in Opzij, wekelijks in De Tijd en door talloze artikelen en reportages zal Renate Dorrestein spoedig uitgroeien tot Neerlands meest geliefde en gevreesde feministische journaliste en publiciste. De spiegel die zij het volk voorhoudt, is, ondanks de *coating* van humor en spitsvondigheid, genadeloos.

Nu zullen wij verder horen!

Tweede Geschiedenis *De wereld volgens Dorrestein I*

De wereld, de zogenaamde werkelijkheid, ziet er voor vrouwen anders uit dan voor mannen. Als u denkt dat ik met deze opmerking een open deur intrap, dan krijgt u in het feministische ganzenbordspel f 10.000 en mag u doorgaan. Maar als het zo eenvoudig was, als de weerstand tegen dit soort opmerkingen zo klein zou zijn, dan zou Renate Dorrestein niet meer bijna dagelijks aan de vergruizing van het Perpetuum Mobile van Die Ene Werkelijkheid hoeven te werken.

De hardnekkigheid waarmee de werkelijkheid, of liever gezegd de perceptie van de werkelijkheid door een bepaalde groep mensen, mannen en de door hen geïndoctrineerde vrouwen, is verheven tot natuurwet, lijkt onuitroeibaar. Hun werkelijkheid is *de* werkelijkheid, hun 'ik vind of ervaar' verwordt voortdurend tot 'het is, het behoort,' etc.

De meest recente feministische golf bestaat al meer dan twintig jaar, maar de afkalving van de eeuwenoude oevers lijkt nog maar net begonnen. Het is met de vergruizing van het Ene wereldbeeld al net als met de kerken. Aan de ene kant geraken de Godshuizen tot bouwvallen, worden afgebroken of omgebouwd tot discogrotten, jongerenwoningen of galeries, terwijl aan de andere kant op de opengevallen plekken de moskeeën als paddestoelen uit de grond schieten. (Ook de opening van Neerlands grootste moskee in Eindhoven gezien? En viel u daarbij iets op of niet? Indien niet, dan moet u in het feministisch ganzenbordspel terug naar Af en vervalt al uw geld aan de bank. Bovendien moet u een aantal beurten overslaan.)

De strijd tegen onderdrukking van vrouwen, tegen het reduceren van meer dan de helft van de mensheid tot tweederangs burgers, 'die chronisch zieke, alledaagse, en meestal onzichtbare toestand', wordt door Dorrestein op allerlei fronten gevoerd. In deze geschiedenis beperk ik mij tot haar niet-fictionele, haar journalistieke, publicitaire werk.

Renate Dorrestein is vijfendertig jaar en het is verbazingwekkend hoe groot haar journalistieke oeuvre al is. Dan zie ik nog even af van haar zeven boeken (vier romans,

een autobiografisch relaas, een almanak en een bundeling van haar columns[7]). Wie in haar archief duikt, vindt geen onderwerp of Dorrestein heeft er over geschreven: over alles wat maar met vrouwen te maken heeft, over het gezin, over seksualiteit, over mannen, over oorlogen, over armoede en ellende in de hele wereld, over seksueel geweld, etc. Kortom, over bijna alle politiek-sociaal-culturele *issues* van de jaren zeventig en tachtig.

In het boek *Korte metten* zijn columns van Dorrestein gebundeld die eerder (1982-1987) verschenen in Opzij, De Tijd en Bzzlletin. Deze stukken geven een goed beeld van het feminisme van Dorrestein. Alles kan men met een nieuwe, frisse blik zien als men de bril van Dorrestein opzet.

Neem nou de Huishoudbeurs. Daar wemelde het van de huishoudmannen; achter elke stand stond er een met een aardappelschilmesje in de handen.

> In een vrolijke schort met blokken of balken, met kwieke gebaren vlekken verwijderend, groenten kokend, zilver poetsend, ramen lappend, het was gewoon om duizelig van te worden. Wij verlustigden ons in deze ongewone aanblik. (...) Zo een wilden wij er wel, zo een die klopt en veegt en zuigt.

Later zelf achter het fornuis, realiseert de schrijfster zich dat de kwieke schortemannen

nu waarschijnlijk breed achter de krant zitten en om een borrel roepen. Mannen minachten het huishouden, maar als ze ervoor betaald worden, is het ineens een nette betrekking. En thuis blijft natuurlijk alles hetzelfde. Met emancipatie heeft dit totaal niets te maken, eerder met broodroof.

Of neem het opnemen van de telefoon. Wat heeft dat nu met feminisme te maken? Alles meneertje, als je maar wilt horen. Zo is er het vrouwelijk opnemen: 'Mevrouw Jansen.'

> Ooit van een man gehoord die zichzelf mijnheer Jansen noemde? Nou dan. Let op mijn woorden: mevrouwzeggers zijn altijd theemutsen zonder voornaam of eigen achternaam, zij zien zichzelf slechts als de vrouw van Jansen, ze hebben een betreurenswaardig ego en ze houden van zelfgeborduurde schellekoorden met spreuken van geringe wijsheid erop.

Of mijn favoriete stukje over de onschendbare damestas ('Tenzij men een tasjesdief is, ervaart men het gluren in andervrouws tas als een duidelijk geval van huisvredebreuk.'). De damestas is voor veel vrouwen de enige privéplek die zij hebben.

Wie kan kijken als Renate Dorrestein, vindt elke dag wel iets om je over te verbazen of te ergeren. Het zou aanbevelenswaardig zijn dergelijke literatuur op te nemen in de lessen Algemene Mensenkunde op lagere en middelbare scholen.

Het ontleedmes van Dorrestein gaat niet alleen in alledaagse voorvallen, het verschijnsel man (waarover zo direct meer) en het onrecht vrouwen aangedaan, maar evenzeer in de onwelgevalligheden van het feminisme zelve. Zo is er de kwestie van het zusterschap die haar in het stukje 'Doodknuffelen of doodknuppelen' zwaar op de maag ligt.

> Kritische noten mogen onder de warme, wollen deken van het heilige zusterschap nimmer geuit worden - ieder warhoofdig vlugschrift vol spelfouten, door een feministische Luther aan de deur van het vrouwenhuis gespijkerd, moet doorgaan voor grensverleggende literatuur, iedere foutgemixte grammofoonplaat vol onverstaanbare onzin moet ons Beethoven terzijde doen schuiven, iedere Bewust Ongelukkige Vrouw moet omhelsd worden als een kostbaar specimen van onze soort.

Wie denkt Renate Dorrestein immer en voor al aan haar zijde te vinden, zal zich voortdurend ergeren aan haar grilligheden. James Bond al afgeschreven omdat hij niet is goedgekeurd door de Feministische Keuringsdienst van Waren? Zo niet door Dorrestein, die wil zelfs graag meespelen in een Bond-film. Dorrestein lust wel pap van die volstrekt inwisselbare, helaas niet in het echt bestaande Bonds. Met Bond zijn wij aangeland bij het hete hangijzer, bij de eeuwige bron van seksistische ongerijmdheden, bij het object van de door Dorrestein verafschuwde werkelijkheid, bij het meest ongerijmde wezen dat op twee benen op de aarde rondstapt: de man.

Horzelkoppen, Snifters, Kregelkoppen en Grimbekken zijn de bewoordingen waarin Dorrestein spreekt als zij bij voorbeeld zure randstedelijke critici of ander mannentuig attaqueert. Een typisch geval van mannenhaat, zegt de niet-feministische open deur en werpt daarmee de deur tevens voor ieders neus dicht. Een snelle

oplossing voor een probleem van wereldomvang, en zo schiet de vergruizing absoluut niet op. Wie nadenkt en de bewasemde bril afzet, maar dat doen Kregelkoppen per definitie niet, die leze verder. Met name de drie lezingen waarin Dorrestein Het Verschijnsel Man nader beschouwt.[8.]

In de eerste, in de serie van de Joke Smitlezingen, georganiseerd door Opzij, vatte Dorrestein meteen de koe bij de horens: Mannenhaat is een Mythe

> Die mythe is wijdverbreid, zozeer zelfs dat er ook in eigen gelederen geloof aan wordt gehecht, getuige de vraag die ik voor deze lezing heb meegekregen: Wat is er met de mannenhaat gebeurd? Die vraag veronderstelt immers dat er ooit, in zekere goede oude tijd, sprake is geweest van een thans teloor gegane of overleefde mannenhaat.

Het vraagstuk van de mannenhaat is al zo oud als het feminisme en meestal wordt er verdedigend op gereageerd. In 1973 deed Stephanie de Voogd, een van de drie leden van voorheen Paarse September, een radicaal-lesbische groepering, dat aldus:

> De vraag is niet of wij mannen haten, maar waarom mannen ons (vrouwen in het algemeen) haten. (...) mannen haten vrouwen omdat vrouwen hen herinneren aan

wat ze in zichzelf onderdrukken, maar juist omdat ze iets in zichzelf onderdrukken, hebben ze vrouwen nodig om het kwijt te kunnen, en dat wekt nieuwe haat.[9.]

De kwestie van de mannenhaat kwam hier niet aan de orde omdat mannen dit verwijt aan het adres van Paarse September richtten, maar heteroseksuele feministische vrouwen. En dan volgt de tweede omkering van De Voogd: Niet zij (Paarse September) haten mannen want: 'Wij besteden onszelf niet bij hen (de mannen) uit.' De hetero-vrouwen echter die het nooit voor zichzelf opnemen, die zouden hun haat jegens de man verloochenen. Zij besteden als vrouwen, als niet-man, hun mannelijke kant, hun mens-zijn, uit aan mannen. Zij worden het projectiescherm van mannen. En dan blijft die vrouwen vervolgens niets meer over dan het voor de mannen op te nemen; hen koste wat kost te verdedigen om hun eigen bestaan niet in gevaar te brengen.

Deze twee omkeringen van De Voogd passen zo in de filosofie van *Alice in Wonderland* waar het systeem van de Omkering een belangrijke plaats heeft. Het is dan ook niet verwonderlijk - maar wel dat het tot 1988 heeft moeten duren - dat bij monde van hetero-feministe Renate Dorrestein die zelf de omkering ook niet schuwt, de discussie over de mannenhaat verder wordt gevoerd en het hoge woord er eindelijk uitkomt: Mannenhaat is een Mythe! Er bestaat woede, walging, weerzin en wat niet al, maar de georganiseerde mannenhaat als onlosmakelijk onderdeel van het feminisme heeft nooit bestaan.

> Sterker nog, ik ben geleidelijk tot de overtuiging geraakt dat mannenhaat in de grond een onmogelijkheid is. De vraag is: Waarom haten wij mannen eigenlijk niet? (...) de praktijk van mijn eigen bestaan heeft me doen beseffen dat heteroseksualiteit een lelijke handicap bij mannenhaat is: een heteroseksuele feministe heeft de handen nooit echt vrij om de man - in de geest - te fileren en tot op het bot te analyseren. Het is misschien wat kras gesteld, maar bevinden wij ons niet domweg in de situatie van de Moffenhoer? Het wordt tijd voor een gezonde portie mannenhaat. En aangezien wij als feministes toch allang veroordeeld zijn voor een misdaad die wij nooit hebben durven plegen, zou ik graag zien dat van deze nood een kloeke deugd werd gemaakt.

Het betoog van Dorrestein voert nog veel verder, onder andere tot *waarom* vrouwen niet in staat zijn tot mannenhaat. Waar het mij hier om gaat, is echter Dorresteins individuele radicalisme - een schaars goed in het (hetero-) feminisme - te laten zien. Wie de bewasemde bril afzet, wie ziet hoe de wereld er voor haar uitziet, zal dan bij voorbeeld met Dorrestein moeten concluderen:

> Wie uit is op een door mannen goedgekeurd feminisme, een feminisme dat mannen kunnen verdragen, vindt mij niet aan haar zijde. Het komt mij namelijk als onredelijk voor, van mannen te verwachten dat zij onsterfelijk veel van ons zullen houden terwijl wij druk doende zijn hun ganse bestaan op stelten te zetten en hen onder het motto *samen eerlijk delen* van alles ontstelen waarop hun vaders nog vanzelfsprekend recht hebben.

De fileeractiviteiten van Dorrestein vinden hun hoogtepunt in haar feestrede voor de jubilerende Rutgersstichting die voor elke heteroseksueel verplichte leerstof zou moeten zijn. Hierin wordt het heteroseksuele ongenoegen breed uitgemeten en aan het einde moet je wel tot de conclusie komen: heteroseksualiteit is geen keuze, geen politieke, geen psychologische, geen hormonale, maar misschien wel een straf. Hoogstens van nut voor de voortplanting, maar door de eeuwen heen omkleed met fraaie versierselen waarin wij zelf zijn gaan geloven. Of zoals de schrijfster opmerkt:

> In mijn somberste momenten vermoed ik dan ook dat al die hooggestemde gevoelens (...) dat al die prachtige emotionele sensaties die bij seks horen, voornamelijk zijn *verzonnen* om de essentie van het heteroseksuele verkeer te verbloemen: dat vrouwen zich laten naaien door representanten van de groep die hen minacht, kleineert, bespot, onderbetaalt en misbruikt.

Dorresteins oplossing in deze lezing is niet: Nou, dan maar lesbisch worden - die weg is toch niet voor iedereen weggelegd, zoals wij jaren dachten -, maar soloseks. Als de mannen niet willen veranderen, dan maar individualisering van het seksleven.

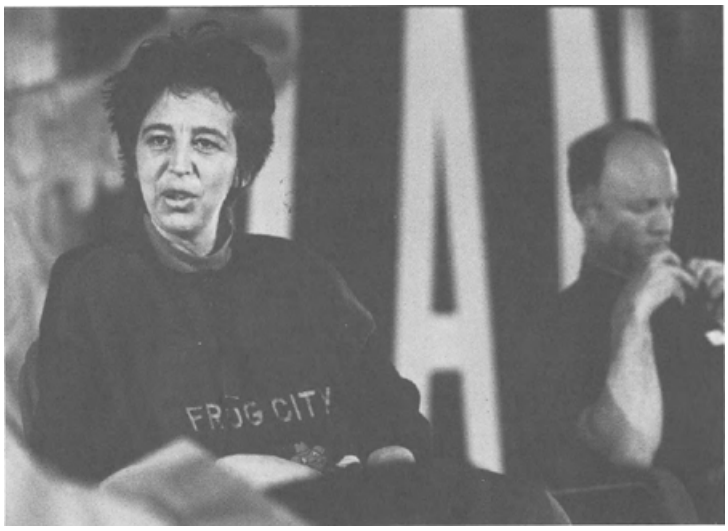
Het is winter, guur, koud en vochtig als Renate Dorrestein haar lezing voor een verbijsterd publiek houdt, maar voor de goede

luisteraar gloort er hoop: de hoop dat de gemiddelde man eindelijk eens wakker zal worden. Hoop (volgens Dorrestein een voortreffelijke reisgezel, maar een slechte gids), het kenmerk van alle zendelingsdrift, drijft Dorrestein voort om onophoudelijk aan de vergruizing van het Perpetuum Mobile van de Ene Werkelijkheid te werken.

Maar na de winter wordt het lente en de lezing voor Opzij, in de serie *De Nieuwe Man*, staat voor de deur. In deze lezing vinden wij een opmerkelijke, lente-milde Dorrestein. Grillig zijn haar wegen en je moet van avontuur houden als je haar wilt volgen.

De weg wordt nu gebaand voor de man als Mogelijke Vriend. Maar eigenlijk wil Renate aan De Man voorbij, zoals zij ook rilt van De Vrouw. Op majesteitelijke toon, alsof zij twee vijandelijke landen nader tot elkaar wil brengen, zegt zij:

> Het is mijn hoop en begeren dat juist en met name via vriendschappelijke verbanden over en weer, Heel De Mensch tot zijn, haar of zaar recht zal komen.



Met rechts Maarten 't Hart, foto: Gerrit Serné

Op de heteroseksuele *liefdes*relaties, op gemengde *partner*schappen, vestigt zij minder hoop. Maar het is nog steeds lente en hoe moet het dan met de erotische vibraties?

Soloseks? Nee, er is nog een andere, en misschien wel bevredigender oplossing:

> Ik beveel het warm aan de zaken gescheiden te houden: niet bevriend te raken met een minnaar en niet lichamelijk te minnen met een vriend.

Dit zal beslist niet het laatste woord zijn dat wij van Dorrestein over de man zullen horen. Maar nu genoeg erover! Laten wij nu de volgende geschiedenis horen.

Derde geschiedenis *De Wereld volgens Dorrestein II*

Zo prominent als de rol van de man is in het niet-fictionele werk van Renate Dorrestein, zo

secundair is zijn rol in haar fictie. Hij is een kleurloze echtgenoot zoals in *Buitenstaanders*, of ene Julius in *Noorderzon* die meent dat hij de verloofde is van Topaas, de belangrijkste romanfiguur. Of hij is even eigenaardig als de rest, maar vervult dan hoogstens een bijrol. Vrouwen spelen de hoofdrol.

Toch is de werkelijkheid in Dorresteins romans niet die van de eenvoudige omkering. Zij is een op papier gecreëerde realiteit die eerder aan de wereld van sprookjes doet denken dan aan de werkelijkheid zoals wij menen dat die zich aan ons voordoet. Dorrestein zelf zegt er het volgende over:

> (...) mijn grenzeloze minachting voor een werkelijkheid waarin mensen van mijn geslacht worden gekleineerd, onderbetaald, uitgelachen, misbruikt en weggemoffeld, of als wezenloze prinsessen op de erwt worden geromantiseerd en geïdealiseerd, een werkelijkheid waarin ik mezelf politiek, sociaal, economisch, cultureel nauwelijks weerspiegeld zie, mijn weerzin daarvoor, mijn afkeer daarvan, druk ik schrijvend uit door heel die bedroevende werkelijkheid als een *quantité négligable* achter me te laten en per boek een nieuwe kosmos te creëren die weinig heeft uit te staan met de ons bekende. Want ik ga toch zeker niet op papier de wereld reproduceren die ik onaanvaardbaar vind! Dat zou capitulatie zijn - collaboratie zelfs. (...) Ik wil laten zien dat de werkelijkheid een achterkant en een spiegelbeeld heeft; mijn schrijvende vlucht eruit bedoelt voornamelijk duidelijk te maken dat er meer is en dat niemand zich hoeft te laten foppen door de gedachte dat wat niet algemeen zichtbaar is, niet zou bestaan.[10.]

De fictionele wereld van Dorrestein is die van diabolische sprookjes, gruwelkabinetten, nachtmerrie-achtige verhalen, bloedstollende vertellingen en mysterieuze gebeurtenissen die vaak op duizelingwekkende wijze in *plots* en *subplots* in een boek aanwezig zijn.

De romanfiguren zijn beslist niet herkenbaar als de man of vrouw in een gewone Hollandse straat. Nee, zelfs niet als Hollandse romanfiguren. Wat dat betreft neemt Dorrestein een bijzondere positie in de Nederlandse letteren in, en past zij eigenlijk meer in de Engelse *horror*-traditie met name in die van de *gothic novel.*

Dat er in deze traditie zoveel vrouwelijke schrijvers zijn te vinden - denk onder andere aan *Het monster van Frankenstein* van Mary Shelley en Charlotte Perkins Gillmanns, *Het gele behang* - is geen toeval. Renate Dorrestein wijst in een van haar lezingen zelf op dit verband en beschouwt deze vrouwen als schrijfsters van de feministische protestromans *avant la lettre.*[11.]

In dit nummer van Bzzlletin zullen Hella Haasse en Robert-Henk Zuidinga nader op de plaats van het werk van Dorrestein in de traditie van de *gothic novel* ingaan. Ik laat het daarom bij deze opmerkingen.[12.]

Ook op een andere manier is de fictionele wereld van Dorrestein met het feminisme verbonden. Dat vrouwen de hoofdrol spelen, hoeft op zich nog niets te zeggen, maar opmerkelijk is dat die vrouwen - en dat geldt evenzeer voor de meeste mannen - geen stereotype figuren zijn.

'Alles wat ik doe is door het feminisme geïnspireerd, ook al is de *thematiek* niet feministisch,' zegt Dorrestein.[13.]

Dorrestein publiceerde haar eerste roman *Buitenstaanders* in 1983 en dan volgen *Vreemde streken* (1985), *Noorderzon* (1986) en *Een nacht om te vliegeren* (1987). In 1988 verschijnt een boek dat de werkelijkheid toch niet als *quantité négligable* achter zich laat: het autobiografische relaas *Het perpetuum mobile van de liefde.* Grillig zijn niet alleen Dorresteins wegen, grillig is ook haar pen.

Laten wij nu verder horen!

Vierde geschiedenis *Van Zwanen en Vampiers*

Vanaf 1983 verschijnen Dorresteins romans. Twee jaar daarvoor, in 1981, pleegt het zusje van Renate Dorrestein zelfmoord door van het dak te springen. Ik kan dit laatste makkelijker uit mijn pen krijgen dan Dorrestein, die dat pas kon in 1987, in haar Keefmanlezing. U zult zich wellicht afvragen wat dit autobiografische feit te maken heeft met de fictionele kosmos van Dorresteins romans. Wij zouden er, door alleen de romans te lezen, niet zijn achtergekomen, als de schrijfster niet zelf het verband had geconstateerd. Zij ontdekte plotseling, na haar boek *Een nacht om te vliegeren*, dat al haar boeken in feite over de dood van haar zusje gaan.

In *Buitenstaanders* wordt een feest georganiseerd

voor het overleden zusje Sterre, deel van een drieling waarvan de twee anderen Biba en Ebbe heten. De zusjes hoorden bij elkaar, zij hadden een eigen geheimtaal. Ebbe kon denken, Biba kon doen en Sterre kon het beste voelen. Met hun drieën hadden ze alles in huis wat een mens maar nodig heeft.

Maar er kwam een moment dat Sterre ontdekte dat er iets walgelijks in haar stak. 'Als ik niet zo mooi kon voelen, had ik nooit gemerkt dat er iets walgelijks in me zat. Als je het voelt, kan het bezit van je nemen!'

Uiteindelijk, op aandringen van de twee anderen, geeft ze een aanwijzing: 'Ik wou dat ik een jongen was.'

Sterre wil dood. De twee anderen praten een hele zomer op haar in, maar de woorden halen niets uit. 'We zijn tekortgeschoten,' zegt Biba, hoewel ze de hele zomer lang uit alle macht van Sterre heeft gehouden en met al haar kracht haar liefde heeft omringd.

Uiteindelijk springt Sterre, met behulp van een duwtje van Biba, van het dak, 'de zwanen achterna'. Zwanen de meest zuivere, smetteloze dieren die tegenover het geheim van Sterre, namelijk de stank, 'de onzindelijke lucht die door haar huid naar buiten kroop', staan.

'Ik wou dat ik een zwaan was' zegt Sterre ergens in het boek. In de herdenkingsnacht laten Ebbe en Biba twee zwanevleugels van het dak zeilen.

In *Vreemds streken* speelt het verhaal zich af rond twee vriendinnen, Akelei en Fresia. Fresia is een zeer produktieve schrijfster, Akelei een beeldhouwster die tot niets komt en die, gedurende de afwezigheid van Fresia in Afrika, wordt geteisterd door nachtelijke visioenen en dreigende fantomen. Haar boosaardige nachthelft, Nachtakelei, wordt ingepalmd door Lucretia, een lid van en brein achter het netwerk van potentiële zelfmoordenaressen. Akelei lijdt eronder dat zij geen eigen identiteit heeft, dat zij met Fresia als een organisme wordt beschouwd, en gaat onder de demonische leiding van Lucretia de zwart-magische weg om een eigen identiteit te ontwikkelen.

Het is een uiterst griezelig verhaal dat open eindigt: zal Fresia worden vermoord door de loslopende vrouwenmoordenaar Karabijn, of door Akelei die door Lucretia is klaargestoomd voor deze daad? 'De ultieme daad zou haar pas onberispelijk maken. Het plegen van die daad was het vanzelfsprekende gevolg op wat ze thans had bereikt.'

In *Noorderzon* gaat Topaas, verteerd door schuldgevoel omdat zij bij een ongeluk betrokken is geweest waarbij de bestuurster van een auto is omgekomen, naar een eiland om van haar schuld te worden verlost.

Topaas voelt zich besmet en heeft sinds het ongeluk het gevoel dat zij overal dood en verderf zal zaaien. Op het eiland heerst een wonderlijke sfeer. Er lopen weer, zoals in elk boek van Dorrestein, allerlei verhaallijnen door de roman. Zo is er het verhaal van de vrouw die van de rotsen springt omdat zij een albatros wilde zijn. En ook hier een verwijzing naar zwanen. Aan het einde, als Topaas in staat van ontreddering verkeert, heeft zij ineens zilverwitte vleugels. In *Een nacht om te vliegeren* vertrekt de broer van de hoofdpersoon Asa aan een vlieger vanaf het balkon. Ook in dit boek is er weer sprake van een luguber feest, waar Asa, met haar kapotte, verbrande gezicht, als een Engel der Wrake rondwaart.

> Pas na het voltooien van mijn recent geschreven roman *Een nacht om te vliegeren* drong werkelijk met een klap tot me door hoe vaak er in mijn

> werk sprake is van personages die van daken, balkons en rotsen springen of worden geduwd, maar dan niet te pletter vallen zoals mijn zusje,

zegt Dorrestein in haar Keefmanlezing. En:

> Zo werd mijn zusje het spook dat door mijn boeken waart en mijn handen bindt, een boosaardige muze die in mijn onderbewustzijn aan de touwtjes trekt. Hoe kan ik op deze wijze doorgaan met van haar te houden, van deze insluipster, deze molensteen om mijn nek? Daarom, en omdat ik als mens en als schrijfster verder wil, heb ik besloten haar te exorciseren door haar dood zegbaar te maken.

Dit doet zij, eerst in haar Keefmanlezing en daarna, uitgebreider, in haar autobiografische relaas *Het perpetuum mobile van de liefde.*

> Ik herinner me je gezicht niet meer, zusje, maar ik kan je altijd zien: onophoudelijk vlieg je voorbij. Jij die wilde zijn wat ik ben geworden. ‘Schrijfster,’ zei je, ‘ik word later schrijfster van boeken waarin heel bizarre dingen gebeuren, maar toch nog net zo, dat de mensen er iets van zichzelf in kunnen herkennen.

En meteen daarop stelt Dorrestein zichzelf de pijnlijke vraag:

> Als jij schrijfster was geworden, was ik dan van het dak gesprongen? Dat is werkelijk een heel belangrijke vraag. Want in een schoenlapperij valt niet zoveel talent te erven, dat moeten we onder ogen zien. Het beetje talent dat er bij ons thuis te vergeven was daalde, in tweeën geknipt, op jou en mij neer. Misschien dus, tekende jij je eigen doodvonnis door, zeventien jaar oud, van huis weg te lopen, zoals pubers doen ('Ik ga zwemmen, mama,' loog je), de bus te nemen en bij mij op de stoep te verschijnen.

Het zusje dat probeerde zich de voorrechten van het andere geslacht toe te eigenen, dat haar lichaam haatte en zich beurtelings volvrat en hongerde. Voor dit gedrag bestaan geleerde namen: *anorexia nervosa* en *bulimia nervosa*, typische ziekten van vrouwen, vooral van meisjes. En sinds het feminisme weten we dat deze ziekten een onbewust verzet zijn tegen de rol en de plaats die vrouwen krijgen toegewezen in de samenleving.

Via het zusje zijn wij weer terug bij het feminisme en *Het perpetuum mobile van de liefde* is, behalve een persoonlijk document, ook een grote feministische aanklacht tegen een wereld die op allerlei manieren vrouwen degradeert. De vergruizing wordt hier fors aangepakt. Op virtuoze wijze worden fictionele verhalen, een over gekke buurvrouw Lydia en een over de lelijke Godelieve Ochtendster, verweven met het autobiografische verhaal over het zusje. Het feminisme, in de betekenis van kritiek op een wereld die vrouwen degradeert, is in dit boek de ideale sluitpost en dat is tegelijkertijd te mooi om helemaal waar te zijn. Het is waar, maar ook de feministische waarheid heeft vele lagen, waarvan enkele voor mijn gevoel niet worden aangeraakt. Zo valt in het verhaal over het zusje de gezinssituatie totaal buiten beeld, terwijl volgens de literatuur over anorexia-ervaringen deze een belangrijke rol speelt. Meer hierover vind je in het nachtmerrie-achtige *Een nacht om te vliegeren.*

Dit zeg ik met het risico dat mij hier wordt verweten een ontoelaatbare sprong te maken van de autobiografische werkelijkheid naar de fictionele werkelijkheid. Maar heeft de schrijfster zelf niet aangegeven dat het zusje de schakel is tussen haar fictionele, fantastische wereld en de niet-fictionele wereld van het feminisme? De verhouding tussen beide is complex en natuurlijk kun je Dorresteins fictie laten voor wat zij is, maar het is interessant te bezien hoe iemands biografie van invloed is op het fictionele werk. Bovendien heeft de schrijfster er zelf wat over te zeggen en dat voorkomt dat we ons op al te glibberig ijs begeven.

Hoe beide werelden van Dorrestein en de persoon van de schrijfster zelf, met elkaar zijn verbonden, wil ik hier laten zien aan de hand van het motief van de vampier.

Als er iets is wat tegengesteld is aan witte zwanen, aan de zuiverheid van die dieren, aan hun smetteloze vleugels, dan zijn het wel de duistere, demonische, onheilspellende vampiers. Volgens de opvatting dat goed en kwaad onverbrekelijk bij elkaar horen, zijn zwanen en vampiers de beide kanten van een medaille. De vampier zou je kunnen beschouwen als de schaduw van de zwaan.

In juni 1987 zegt Renate Dorrestein in het radioprogramma Literama het volgende naar aanleiding van het thema *horror*-verhalen: ‘Ik houd niet van vampiers, want dat vind ik echt vreselijk eng, daar kan ik niet van slapen.’

De interviewster maakt dan de opmerking dat de dingen blijkbaar niet te dichtbij moeten komen, geen emotionele belasting moeten worden. Waarna de schrijfster zegt:

> Nee, want zo'n vampier kan ook bij jou de regenpijp opklimmen, nietwaar, dus dat moeten we helemaal niet hebben. Het moet allemaal gelokaliseerd zijn in sombere moerassen en vreemde verre oorden, en een sppok hier of daar, ach, daar zit ik niet mee.[14.]

Nu is het merkwaardige dat vampiers al voor deze uitspraak toch een grote rol speelden in de boeken van Dorrestein. Meteen in haar debuut *Buitenstaanders* (1983) is het op pagina 10 al raak en maken wij kennis met Agrippina die van vers bloed houdt. Enige pagina's later buigt zij zich gretig over een nest jonge zwanen, maar zij bedwingt haar honger omdat de kuikens nog te jong zijn. In plaats daarvan laaft zij zich dan aan het bloed van muizen die zij in de kelder van haar huis fokt. Haar medebewoners weten ervan maar er heerst een code dat er niet over mag worden gesproken.

In *Vreemde streken* (1984) komen geen letterlijke vampiers voor, maar er zitten wel duidelijk vampireske elementen in. In de verhouding tussen de twee vriendinnen leeft de een, Fresia, ten koste van de andere, Akelei; Akelei die op haar beurt weer wordt klaargestoomd door de kwade Lucretia om via een moord haar identiteit te vinden. Akelei vertrouwt Lucretia toe:

> 'Weet je, als kind was ik ontzettend bang voor vampiers,' zei ze alsof ze een groot geheim prijsgaf. 'Ik was doodsbenauwd dat ik een keer leeggezogen zou worden. En toen ik groot was, liet ik me in het echt door iedereen uitzuigen en bleef ik zelf als een lege huls achter. Dus nou dacht ik laatst ineens dat Nachtakelei, hoe moet ik dat nou zeggen, mijn antwoord daarop was. Dat zij het symbool is voor dat ik eindelijk mijn eigen dingen ben gaan doen.'

Ook in *Noorderzon* (1986) en in *Een nacht om te vliegeren* komen vampireske elementen voor. Vampiers zijn eng, maar in de verbeeldingswereld van de schrijfster spoken zij en speelt de zelfcensuur blijkbaar een kleinere rol dan in haar dagbewustzijn. Zij lijken ook steeds dichterbij te komen, uit het fictionele werk te treden.

In het najaar van 1988 is de vampier ineens aanwezig in Dorresteins niet-fictionele werk. In een artikel in De Tijd, 'Amoureus Tandenwerk', schrijft zij over de betekenis en achtergronden van de vampier naar aanleiding van lesbische vampierfilms die worden getoond op het schrijverscongres *Satisfiction, Festival of Lesbian and Gay Writing* in Rotterdam.[15.] Daarvoor, in de Keefmanlezing van 1987, was een biografisch feit, de dood van het zusje, door Dorrestein met het fictionele werk verbonden. In *Het perpetuum mobile van de liefde* dat in het najaar van 1988 verschijnt, voegen deze twee elementen die onverenigbaar lijken, de dood van het zusje en de vampier, zich samen in een opmerkelijke ervaring van de schrijfster. Op een nacht, in de tijd dat zij aan *Het perpetuum* schrijft, wordt zij geteisterd door hevige kiespijn:

> Er was een niet te harden wringen en wrikken in mijn hoofd, een geknars van kraakbeen en ivoor alsof die, gelijk ooit de continenten, uiteengescheurd werden. (...)
> Het donderde en bliksemde in mijn gebit, als in een griezelfilm.

De kiespijn keert een volgende nacht terug. Gewoontegetrouw roept de schrijfster haar zusje aan

> - en toen werd ik overvallen door een gedachte die zo krankzinnig was, zo diep absurd, zo huiveringwekkend bovendien, dat er geen woorden voor waren.

Dorrestein denkt dat ze een vampier wordt! Altijd al gedacht dat die Dorrestein niet goed snik was? Welnu, zij is meer snik dan u denkt. De nacht waarin de schrijfster denkt dat zij een vampier is, betekent een keerpunt in haar relatie met haar zusje.

> De krankzinnige razernij die mij de laatste maanden had belet te slapen, moest een kolossale eruptie zijn geweest van het zo lang onderdrukte schuldgevoel waarmee ik rondliep als met een groot beschamend geheim.

Schuldgevoel over of ze wel alles heeft gedaan om de zelfmoord van het zusje te voorkomen, maar vooral het ergste: schuldgevoel over de vraag of zij misschien voordeel heeft gehad bij de dood van het zusje.

Kenmerk van de vampier is dat zij/hij een schaduwloos, spiegelbeeldloos nachtelijk wezen is dat zich voedt met het bloed van slapende stervelingen en daarmee tevens het slachtoffer besmet. Het slachtoffer wordt zelf een vampier, een ondode, een onsterfelijke, die op haar/zijn beurt weer nieuwe slachtoffers moet maken. Het is het kwaad dat voortdurend kwaad moet baren: een perpetuum mobile.

Het zusje is dood, maar de schrijfster Dorrestein houdt haar wakker. Zij mag niet rusten. ‘Ik houd haar ondood’, want net als een vampier ontleent Dorrestein haar bestaan, of denkt zij haar bestaan te ontlenen, aan haar zusje. Hier blijkt de schrijfster te zijn gevangen in haar eigen psychische perpetuum mobile en het inzicht erin moet de vergruizing ervan bewerkstelligen.

Psychologisch betekent het vampirisme dat je, zolang je je niet bewust bent van je eigen mislukkingen, de ander blijft beschuldigen of blijft gebruiken. Die ander heb je nodig voor je eigen identiteit en tegelijkertijd ontneem je

die ander haar/zijn eigen identiteit. De vampier verdwijnt zodra je je eigen verantwoordelijkheden aanvaardt, je sterfelijkheid accepteert en je een eigen schaduw krijgt.

Renate Dorrestein is haar eigen psychiater als zij op de laatste pagina van *Het perpetuum* zegt:

> Maar misschien, als ik ophoud een aandeel op te eisen, als ik dus haar dood de hare kan laten zijn en mijn boeken de mijne, als ik ons beiden kan zien als separate individuen zonder macht over elkaars lot, als ik het aandurf gescheiden te raken, misschien dat ik haar dan niet langer als een demon van mij hoef te stoten, of als een prooi naar me toe hoef te halen - zodat ik haar herinnering gewoon in vriendschap bij me kan houden en zij niet langer een pijnlijk gat in de geschiedenis hoeft te zijn.

illustratie: Leo Eland

Hier eindigt het boek en de woorden ‘misschien’ en ‘als ik het aandurf maken duidelijk dat het exorciseren nog niet ten einde is. Dit blijkt ook uit het feit dat het zusje in het hele boek wordt benoemd als ‘mijn zusje’. (Denk hier aan de parallel met mensen die het altijd over ‘mijn vrouw’ of ‘mijn man’ hebben: mensen zonder gezicht, aanhangsels.) Het zusje krijgt geen naam, heeft geen naam, terwijl een naam het eerste vereiste is voor een eigen identiteit.

Iemand als apart individu zien heeft alles te maken met liefde, door Dorrestein consequent aangeduid als ‘liehiefde’, omdat die - en hier is de feministische cirkel weer rond - meestal meer heeft te maken met het elkaar vampireren dan met beminnen in de zin van het respecteren van de eigen identiteit. Het zogenaamd klassieke, onsterfelijke, heteroseksuele beeld van De Vrouw en De Man bestaat bij de gratie van elkaars bloed en gaat ten koste van de sterfelijke identiteit en authenticiteit.

De schrijfster heeft niet, zoals het zusje, het loodje gelegd en naar eigen zeggen komt dat doordat:

> ik een stem bezit die mij heeft doen ontkomen aan de opdracht alleen maar gezien en nooit gehoord te worden, een stem die het mij mogelijk heeft gemaakt te ontsnappen aan het lot van mijn lichaam, dezelfde stem, om nu ter zake te komen, die mijn zusje op een dag had willen bezitten. Dokter, sinds mijn zusje dood is word ik geplaagd door de gedachte dat ik me op een of andere wijze heb toegeëigend wat van haar was: ik doe wat zij wilde doen, ik schrijf haar boeken die heel bizar zijn, maar nog net zo -.

Behalve dat dit citaat iets zegt over de verhouding met het zusje, is het ook Dorresteins *writer statement.* Schrijven is het middel om de grote vergruizing ter hand te nemen, is de moker waarmee zij op het bijkans onbuigzame ijzer slaat. Maar ook: het hart onder de riem voor alle vrouwen en meisjes die geen genoegen nemen met een tweederangs positie.

Samenvattend zou je, in verband met de dood van het zusje, de boeken van Renate Dorrestein als volgt kunnen typeren: *Buitenstaanders* is het boek van de Rituele Herbeleving; *Vreemde streken* het boek van de Symbiose en Scheiding; *Noorderzon* is het boek van de Schuld; *Een nacht om te vliegeren* het boek van De Wraak; en *Het perpetuum mobile van de liefde* het boek van Het Inzicht.

Wat zal er in een volgend boek gaan gebeuren? Laten wij nu verder horen!

Vijfde geschiedenis *Van Dames, Meisjes, Heiligen en Hoeren*

Het boek dat na *Het perpetuum* verschijnt, heeft tot titel *Vóór alles een Dame.* Het is een almanak voor het jaar 1990 (‘omdat 1990 het jaar is waarin meisjes, zodra zij achttien zijn, voor het eerst in de geschiedenis, van de mensheid wettelijk gehouden zijn in hun eigen inkomen te voorzien.’)

Het boek bestaat uit 365 pagina's, voor elke dag een bladzijde. Bovenaan de pagina vinden we praktische gegevens: de tijden van op- en ondergang van zon en maan, de naam of namen van een vrouwelijke heilige, de geboortedag van diverse schrijfsters. Dan volgt een citaat van een vrouw en vervolgens begint het verhaal, dat zich gaandeweg zal vertakken in andere verhalen en bespiegelingen.

Ook in dit boek vinden we weer de onstuitbare verbeeldingswereld van de schrijfster. Wie deze almanak in een keer uitleest, zoals ik deed, ligt na beëindiging uitgevloerd en naar adem snakkend in de hoek. Als een superjongleur gooit Dorrestein de ene bal na de andere in de lucht. De toeschouwer kijkt met spanning toe, want alweer wordt er een bal bij gegooid en dit kan nooit goed aflopen. Maar, o wonder, de schrijfster presteert het ze tegen het einde achtereenvolgens allemaal zacht te laten landen. Net zoals bij al te heftig stuntwerk, was ik echter zo bezig van spanning mijn adem in te houden, dat ik er niet rustig van kon genieten. Dit is teveel van het goede en daarom is elke dag een pagina een goede dosering.

Waar gaat deze almanak over? Volgens de schrijfster over de natuurlijke relatie tussen moeilijk opvoedbare meisjes, literatuur en *Schwarzwalder Kirschtorte.* Centraal staat in het boek een instituut voor moeilijk opvoedbare meisjes, waar weer veel vreemde dingen gebeuren. Een belangrijk personage is mevrouw Meermin, een weduwe, die het een zegenrijke omstandigheid vindt dat het internaatsleven verhindert dat men zekere delen van het leven praktizeert:

> Hier vindt men eindelijk rust na altijd bij elke heer wiens pad men kruiste, een wild begeren te hebben ontketend; wanneer men zo verduiveld groot is, wekt men passies op van een kolossaal formaat. En daar is niemands levensgeluk blijvend mee gediend, zo is mevrouw Meermins ervaring als lustobject *par excellence*, als reuzin en als gifmengster, maar voor alles, zoals zij haar meisjes steeds verzekert, als dame. (3 januari)

Mevrouw Meermin kan fabelachtig bakken en braden en zij luistert de verjaardagen van de schrijfsters op met taarten die exotische namen dragen en waarvan de receptuur ook in het boek is opgenomen, want zij is zich bewust van de geschiedenis van het vrouwelijke schrijven.

In dit boek is men hoe dan ook voortdurend in de weer met eten. Er wordt mateloos geschranst. Het exorciseren van het aan anorexia lijdende zusje wordt hier voortgezet door op bijna elke pagina taarten en andere nagerechten - een normale hoofdmaaltijd kom je niet tegen - te maken of te verorberen. Het leven wordt ditmaal omarmd, hier worden magen gevuld, hier wordt ruimte ingenomen. Op 21 oktober lezen we:

> Met voedsel onderhoudt het collectieve meisje dan ook een gecompliceerde relatie. Neemt zij daarvan te veel in, dan zal dat haar ruimte doen innemen. En krijgt zij volume, dan drukt ze haar gebruiker allicht uit het beeld.

> Mager dient het meisje dus te zijn, en zich slechts bezig te houden met het vullen van de magen van haar gebruikers. Opnieuw vormt Alice een gulden uitzondering op deze regel. Zoals we hebben gezien, eet en drinkt zij naar eigen willekeur, en groeit dan ook als een dolle. Tijdens het feestmaal ter gelegenheid van haar kroning redt dit haar ten slotte het leven: zij groeit letterlijk boven de situatie uit en eind goed, al goed. Een meisje dat durft te eten, krijgt men niet zo gauw van de sokken.

Een verhaal in het verhaal is het relaas van de schrijfster zelf die op 26 januari, een dag na haar verjaardag, ontwaakt met een kater. Zij broedt over het Geheime Boek der Boeken dat zij wil schrijven: een afrekening met de historische werkelijkheid zoals die op alle scholen van het land wordt onderwezen. Een kaleidoscopisch werk van zo'n drie- à vierduizend pagina's, waarin niet een man een hoofdrol zal spelen. Deze geschiedenis kan alleen maar bij het meisje beginnen. Op 30 januari kiest de schrijfster haar twee hoofdpersonen voor dit werk: ten eerste de heilige Lidwina van

Schiedam, die als vijftienjarige na een val op het ijs in bed belandde. ‘In haar lijden werd ze opgeheven tot geestverrukkingen, zodat zij luid orakelend verrotte, terwijl het in haar kamer mysterieus naar rozen geurde.’ En voorts Suster Bertken, grondlegster van de Nederlandse literatuur, de middeleeuwse *recluse* die zich in een kluis liet metselen en daar haar verzen schreef. Voor de schrijfster zijn zij nooit door het vuil van het leven aangeraakt: ‘Zij zijn als het ware eeuwige meisjes.’ Zoals deze almanak, met vrouwelijke heiligen en schrijfsters het jaar rond, vrouwen een eigen traditie geeft, zo zoekt de feministische schrijfster Dorrestein nog verder en vermengt zij hier ook weer haar niet-fictionele en fictionele wereld. Zo transformeert het in een kolenhok opgesloten moeilijk opvoedbare meisjes Gloria tot Suster Bertken die iedereen in middeleeuws Nederlands toespreekt.

De vermenging van de diverse verhalen wordt nog ingewikkelder als op 2 mei mevrouw Meermin en haar meisjes de woning van de Dorrestein binnenstappen. Zij overmeesteren de schrijfster en binden haar vast op haar bed. Mevrouw Meermin, die wilde dat de schrijfster haar van haar criminele verleden zou ontdoen, schrijft daarop een verklaring waarin zij benadrukt vóór alles een dame te zijn en dat zij geen crimineel verleden van enig noemenswaardig geweld bezit. De schrijfster op haar bed denkt nu dat zij Lidwina van Schiedam is, ‘de Kampioen van het Lijden’.

Zou ik hier alle verhaallijnen weergeven, dan zou u ongetwijfeld harentrekkend van wanhoop de straat op rennen. Waar het mij hier om gaat, is te laten zien dat in dit boek de vermenging van fictie en non-fictie totaler is dan in *Het perpetuum.* Het is allemaal nog doldwazer en het lijkt alsof het zusje is verdwenen, geëxorciseerd, maar zoals ik al in het verband met het eten even heb aangestipt, is het exorciseren nog in volle gang. Het kan dus allemaal veel erger, nu zelfs een ‘fictioneel’ personage eist dat de schrijfster haar van haar misdadige leven, haar schuld, ontlast en haar overmeestert. Wie niet van het bestaan van het zusje op de hoogte is, kan het boek als een spannende detective lezen, maar het zusje zindert voor de goede verstaander door de woorden heen.

De geschiedenis begint bij het meisje, er moet een andere geschiedenis zijn dan waaraan meisjes zoals Renates zusje, ten gronde gaan.

Niet voor niets is Alice het grote voorbeeld. Zij wordt hier verheven tot ideale heldin voor de hedendaagse feministe. Ook Alice is vóór alles een dame.

Dit brengt ons op iets in Dorresteins werk waarover ik tot nu toe alleen heb gesproken in verband met haar niet-fictionele werk: de seksualiteit en de onmogelijke kanten van de heteroseksualiteit in het bijzonder. Alice, het ideaal van de schrijfster, is een meisje zonder seksualiteit. Zij is ondernemend, zelfstandig, onverschrokken, moedig en zachtmoedig, hoofs en onverstoorbaar, maar zij is sex-loos. De fictionele personages in Dorresteins boeken zijn uitgesproken afkerig van sex, zoals Asa in *Een nacht om te vliegeren*, of hoerig zoals de Sprinkhaan, die daarom door Asa zal worden gestraft, of ruw zoals Alex in hetzelfde boek. Zij doen er in het geheel niet meer aan, zoals mevrouw Meermin, of er is sprake van perversiteit, zoals bij gekke Lydia in *Het perpetuum.* En dan zijn er natuurlijk de heiligen als voormoeders die hun identiteit en hun beroemdheid ontleenden aan een sex-loos, maar wel martelend en lijdend bestaan, waar de heteroseksuele symboliek van afdruipt en die dan ook vaak worden betiteld als de ‘Bruid van Jezus’.

Uit deze beschrijvingen van eigenlijk het ‘normale’ heteroseksuele leven, uit deze baaierd van wanhoop, rijst in de verbeelding van de schrijfster de vampier als grote demon op. Zij is de tot reusachtige proporties opgeblazen lust, zij is het zwarte symbool van de tot obsessie en vernietiging uitgegroeide vitale, krachtige levenslust. Zij is de personificatie van de filosofie eten of gegeten worden. Zij is het kwaad van het verschoven goed. Zij is het beeld dat in het onderbewuste woelt en rondspookt en naar boven komt als de bovenwereld wordt gezien en ervaren zoals Dorrestein dat doet: een wereld waarin heel essentieel iets mis is, met name tussen de seksen.

Waar je de draad ook oppakt in het werk van Renate Dorrestein, altijd kun je, als je er oog voor hebt, uitkomen bij het feminisme.

Laten wij nog even verder horen, want wij zijn bijna aan het slot.

Zesde geschiedenis *Van de splinters en de duiveltjesschool*

Nu wij bijna aan het eind van deze geschiedenissen zijn, weten wij meer. Sinds tijden heb ik mij niet meer zo in het heteroseksuele

ongenoegen verdiept als deze laatste maanden via het oeuvre van Renate Dorrestein. Het leven is al moeilijk genoeg en ik dank de goden wederom dat zij mij, in hun onbegrijpelijke genade, homoseksueel hebben gemaakt. Sommige mensen hebben geluk, en daarom brand ik nu elke week een kaars voor al die gekwelde hetero's die net als Dorrestein het lef en de moed hebben te zien wat er tussen de seksen aan de hand is, te voelen wat het betekent deel uit te maken van diezelfde wereld, en die bovendien onvermoeibaar bezig zijn - want de hoop voor elke verandering ligt in de eindeloze herhaling - het perpetuum mobile te vergruizen en er iets anders voor in de plaats te stellen.

Met de verbeelding kun je vele kanten op. Met haar romans en verhalen schept Dorrestein niet een utopische ideale wereld - zij stapt niet in de Overschoenen van het Geluk - maar creëert zij een wereld die uit de duiveltjesschool stamt.

De spiegel die de schrijfster ons voorhoudt, is niet de spiegel van *Alice in Wonderland.* Zij laat niet de achterkant van de werkelijkheid zien. Dorresteins spiegel is de vergrootspiegel van de duiveltjesschool; de spiegel die de eigenschap heeft het Lelijke en Slechte duidelijk te tonen: die het mooiste landschap tot gekookte spinazie maakt.

Afrika 1979, foto: Peter Martens

Of, om met een vliegervariant te spreken, de schrijfster vliegert in haar werk platonisch. Zij kijkt niet naar de vlieger in de lucht maar naar de schaduw van de vlieger op de grond.

Renate Dorrestein ageert met de woede van de rechtvaardigheid, met het radicalisme van wijlen Paarse September, met de zendelingsdrift van een missionaris, met de wanhoop van een hetero en de hoop van het Mariakind, tegen een wereld waarmee zij geen genoegen neemt.

Zij probeert de waarheid te ontfutselen aan het donkere gebied van het onderbewuste, aan de demonen van de nacht. Wat dat betreft past zij meer in de romantische traditie en met name in die van de *gothic novel*, dan in de nonsens-traditie van *Alice*, hoewel er duidelijke Alice-invloeden te bespeuren zijn.

In Spiegelland is het systeem van ordening de Omkering. Bij voorbeeld, wanneer de Eenhoorn oog in oog met Alice komt te staan, zegt hij: ‘Meisjes? Ik dacht dat dat mythologische monsters waren!’

Dergelijke prettige omkeringen vinden we ook

bij Dorrestein. Ik citeer mevrouw Meermin op 28 juni:

> En, kind, houd nu ook maar eens op met dat gezever van lief dagboek. Dat scheelt meteen een slok. Anders blijf je maar in je privé steken, en als het de bedoeling was daarover te schrijven, dan had je niet als meisje geboren moeten worden.

De belangrijkste invloed van *Alice* is, mijn inziens, de filosofie, het wereldbeeld dat er aan ten grondslag ligt: eten of gegeten worden.

> Nu bestaat er in Alice's kosmos een subtiele variant op het thema eten of gegeten worden, namelijk dromen of gedroomd worden. Want wie droomt al deze prachtige avonturen bij elkaar? Tot op het laatste moment weet Alice niet zeker of zij dat zelf doet - want misschien is ze alleen maar een onderdeel van de droom van de Zwarte Koning. Geen gering existentieel vraagstuk. Men hoeft er maar kort over na te denken om al erg zenuwachtig te worden. Bestaan wij zelfstandig? Of zijn wij alleen maar aanwezig in de droom van een groter en machtiger wezen? Komt het leven soms neer op een eindeloze zeekrabquadrille, waarin we door krachten die sterker zijn dan wijzelf, hulpeloos heen en weder worden gesmeten? Zijn wij als de stukken uit Alice's schaakspel, die denken uit eigen vrije wil te bewegen, maar die in werkelijkheid door onzichtbare vingers worden verplaatst? Mag dit vraagstuk alle mensen op metafysisch niveau kwellen, voor het universele meisje herhaalt het zich bovendien nog eens op alledaags peil: zij bestaat immers slechts als een droombeeld, als een projectie van andermans noden en verlangens, en zij wordt geacht het gewoon te vinden dat men maar onophoudelijk met haar omsolt. (22 oktober, *Vóór alles een dame*)

Op alledaags peil neemt de schrijfster allerminst genoegen met dat omsollen en in haar fictionele werk zet zij haar ongenoegen niet alleen om in nonsens à la Alice, maar ook in zwart-magische bezweringen om de wereld naar haar hand te zetten (‘Een dame is altijd de architekt van haar eigen bestaan, en laat zich nooit de troffel uit handen slaan.’)

En net zoals in *Alice* is in het fictionele werk van Dorrestein aardigheid, sympathie of, laten wij het woord voorzichtig noemen, liefde nauwelijks te vinden. De schrijfster voelt en weet dingen die zij wil mededelen aan de onwetenden, de blinden. De gevoelens die daar onverbrekelijk bij horen, woede en wraakzucht, zijn op hun zwartst beland in haar fictie, de vrijplaats van het onderbewuste. De kennis en wetenschap der dingen worden hier veelvuldig gebruikt om wraak te nemen, anderen te pijnigen. Asa uit *Een nacht om te vliegeren* is daar een goed voorbeeld van. In wereld I is Renate Dorrestein de witte magiër en vegetariër, in wereld II de zwarte magiër en bloeddorstige vampier. In de derde geschiedenis van dit verhaal riep de schrijfster verontwaardigd uit dat het reproduceren van een wereld die zij onaanvaardbaar vindt, capitulatie, collaboratie zou zijn.

Collaboreert de schrijfster nu is gebleken dat wereld I en II meer met elkaar te maken hebben dan wij oorspronkelijk konden bevroeden? Nu de schrijfster bovendien

zelf deze twee werelden laat samenvallen in haar laatste boeken? Ik zou liever andere woorden gebruiken, maar het is een feit dat je altijd deel blijft uitmaken van een wereld die je verafschuwt en dat je daarin altijd vuile handen krijgt.[16.]

Wij leven in een wereld waarin wat waarheid wordt geacht nog steeds wordt bepaald door mannen. Bovendien leven wij, met name in het westen, in een wereld waarin de waarheid en de werkelijkheid ter hoogte van het strottehoofd zijn afgeknepen. Alles wat niet met hoofd en de krakende hersentjes kan worden bevat, zoals sprookjes, dromen, verbeelding, fantasie wordt hier naar het rijk der fabelen, een ander gebied dus dan de werkelijkheid, verwezen.

Dorrestein zelf - met haar leven, werk en de plaats van de verbeelding en de omgang met goed en kwaad er in - vormt een mooi voorbeeld van iemand die een levendig contact heeft met het rijk der fabelen en die dit rijk de plaats geeft waar het hoort, namelijk *in* de werkelijkheid.

Juist in een literaire canon die, zeker hier in Nederland, hoofdzakelijk academisch en intellectueel is, in een wereld die in een rap tempo de dimensies van het bestaan mangelt tot het formaat van een CD-schijfje, in de gezapige, verstarde wereld van de heteroseksuelen, in een wereld waar nog steeds vrouwen hun ruimte wordt ontzegd, neemt het werk van Renate Dorrestein, het genre waarin zij

schrijft en het eigen feministische wereldbeeld dat erin tot uiting komt, een unieke plaats in.

Zevende geschiedenis *Voor de Koningin*

Bent u nerveus geworden, lieve lezers? Waren dit teveel splinters? Bent u de weg kwijtgeraakt?

'Maar ik begrijp niet goed wat u bedoelt met de weg kwijt,' zegt de Koningin in *Alice in Wonderland*. 'Hoe kunt u iets kwijtraken dat niet van u is? Al de wegen hier zijn van mij.'

Eindnoten:

1. Hans Christian Andersen, 'De Sneeuwkoningin'. Uit: *Sprookjes*, deel I. Utrecht/Antwerpen: Uitgeverij Het Spectrum. Uit het Deens vertaald door M. van Eeden-van Vloten.
2. Renate Dorrestein, *Haar kop eraf! Alice als ideale heldin voor hedendaagse feministes.* Uitgewerkte versie van de lezing die Dorrestein gaf in boekhandel De Verloren Tijd, Amsterdam 18 december 1987. Uitgave Perdu, Amsterdam 1988.
3. idem
4. Renate Dorrestein, 'De droom van het kunnen vliegen'. In: De Tijd, 6 mei 1988.
5. Guus Vleugel, 'Onrecht Meneer!' Interview met Renate Dorrestein. In: De Haagse Post, 20 september 1987.
6. Arend Evenhuis, 'Het journalistieke labyrint van Renate Dorrestein'. Interview in Trouw, 12 juni 1984.
7. Alle boeken van Renate Dorrestein zijn verschenen bij uitgeverij Contact te Amsterdam.
8. Renate Dorrestein, 'Het wordt tijd voor een gezonde portie mannenhaat'. In: Opzij, juni 1988.

   idem, 'Het heteroseksuele ongenoegen'. In: De Tijd, 7 oktober 1988.
   idem, 'De man als vriend'. In: Opzij, juni 1989.
9. Paarse September, radicaal lesbische groepering. Haar ideeën verwoordde zij in de gestencilde alternatieve vrouwenkrant Paarse September, die in zes afleveringen verscheen van oktober 1972 tot en met april 1974. Het artikel van Stephanie de Voogd, 'Mannen haten, wie doet dat?, verscheen in krant nummer 4.
10. Renate Dorrestein, 'Daar valt weer iemand, maar mijn pen geeft haar nog net op tijd vleugels'. Tekst Keefmanlezing. In: De Tijd, 20 november 1987.
11. Zie hiervoor ook: Sandra M. Gilbert en Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic.* New Haven/Londen: Yale University Press 1979.
12. Robert-Henk Zuidinga wees er in het radioprogramma 'Het zout in de pap' van 9 november 1987 (over de roman *Een nacht om te vliegeren*) als eerste op dat Renate Dorrestein in deze traditie hoort.
13. Henriëtte Bonarius, Interview met Renate Dorrestein. In: De Tijd, 6 januari 1984.
14. Radioprogramma Literama, 23 juni 1987.
15. Renate Dorrestein, 'Amoureus tandenwerk'. In: De Tijd, 28 oktober 1988.
16. In *Vóór alles een dame* citeert Renate Dorrestein op 5 oktober het volgende citaat van Gloria Steinem: 'Een vrouw die Playboy leest is als een jood die een nazi-tijdschrift leest.' Nogal een forse uitspraak, vind ik. Vervolgens lees ik in Playboy van 5 mei 1988 een uitgebreid interview met de schrijfster. Tussen het opvallend levenloze plastic bloot is dit interview in ieder geval een verademing.

Robert-Henk Zuidinga

Over broeierige atmosferen, psychische onevenwichtigheden en diabolische sprookjes

De ontwikkeling van de 'female gothic'

De roman *The Castle of Otranto* van de Engelse schrijver Horace Walpole, verschenen in 1764, wordt beschouwd als de eerste 'gothic novel', de eerste literaire griezelroman. Het boek had, mede doordat het verscheen in een periode waarin technische ontwikkelingen het mogelijk maakten boeken in hoge oplage en daardoor goedkoop te produceren, succes bij een groot publiek. Dat succes bleek niet alleen uit de verkoopcijfers van het boek, maar ook uit de vele navolgers van Walpole.

In de decennia na 1764 werden letterlijk duizenden 'gothic novels' op de markt gebracht, waarvan overigens slechts enkele nu nog bekend zijn. *Vathek* (1786) van William Beckford, *The Monk* (1796) van Matthew Gregory Lewis en *Melmoth, the Wanderer* (1820) van Charles Robert Maturin horen tot de weinige die nu nog de moeite van het lezen waard zijn. De rage van de 'gothic novel' duurde tot ongeveer 1820; zijn invloed zou zich echter blijven doen gelden, tot op de dag van vandaag.

De term 'gothic' kreeg het genre doordat veel van die romans speelden in de donkere middeleeuwen, in of rond een gotisch kasteel (waarvoor het kasteel van Walpoles *Otranto* ongetwijfeld model heeft gestaan). De dikke slotmuren, slotgracht, krakende deuren, donkere wenteltrappen, vochtige keldergewelven en fladderende vleermuizen vormden niet alleen het perfecte decor voor bloedstollende geestverschijningen en angstaanjagende achtervolgingen; het bleek zich ook uitstekend te lenen ter verbeelding van de grote onvrede die veel vrouwen in die periode ervaarden:

> het knellende keurslijf van de conventionele vrouwenrol, het sociale decorum waarin zij zich gevangen voelden, de eigen identiteit die voortdurend belaagd werd. De angst om opgesloten te worden of van binnenuit te worden aangevallen, de angst voor aanvallen van buitenaf, en niet in de laatste plaats de angst voor de risico's verbonden aan het overtreden van gestelde grenzen - allemaal zijn zij vastgelegd in die opmerkelijke beelden van gotische opsluiting, rebellie en ontsnapping.(..)
>
> Uit het werk van de vroegste schrijfsters van de 'historische' gothiek, Clara Reeve, Sophia Lee, Charlotte Smith, en hun grote navolgster Ann Radcliffe, spreekt angst en woede over deze nachtmerrie-achtige wereld. (..)
> 'It is in the Gothic novel that woman writers could first accuse the "real" world of falsehood and deep disorder,' zegt de feministische literatuurcritica Margaret Anne Doody (..). (Kappers, p. 43)

Vrouwen herkenden in de belevenissen en vooral bedreigingen van de 'heroines' (de vrouwelijke hoofdpersonen, maar nog altijd vaak ten onrechte vertaald met 'heldinnen') in de 'gothic novels' hun eigen situatie. Ze vormden dan ook niet alleen

een belangrijk deel van het ‘gothic’ leespubliek, ze zagen in deze romans een uitweg voor hun onvrede en frustraties en gingen ze zelf schrijven.

Tot Walpoles eerste navolgers (waarbij het woord navolgers niet in denigrerende zin gebruikt is) hoorde Anna Aikin Barbauld (1743-1825) van wie een onafgemaakt fragment getiteld *Sir Bertrand* (1773) bewaard is gebleven. Belangrijker is Clara Reeve (1729-1807), die twee ‘gothic novels’ schreef, waarvan alleen *The Champion of Virtue: A Gothic Story* (1777), later in gewijzigde versie uitgebracht als *The Old English Baron*, verschenen is. Sophia Lee bracht in 1785 *The Recess* uit. Van Charlotte Smith (1749-1806) verschenen *Emmeline, or, The Orphan of the Castle* (1788) en *The Old Manor House* (1793).

De twee belangrijkste schrijfsters van ‘gothic novels’ in deze periode zijn Ann Radcliffe

(1764-1823) en Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851). Van de zes romans die Ann Radcliffe schreef, viel er slechts één onder de noemer ‘gothic’, *The Mysteries of Udolpho* (1794).

Het bekendste boek dat deze periode opgeleverd heeft, is Mary Shelley's *Frankenstein; or, the modern Prometheus* (1818). Naast dit tweetal dient Jane Austen (1775-1817) genoemd te worden, wier *Northanger Abbey* (1818) het genre parodieerde.

Uit de bovenvermelde jaartallen van verschijning blijkt, dat al kort na *The Castle of Otranto* werk van vrouwen verscheen. De moed die zij opbrachten om met een ‘gothic novel’ naar buiten te treden, kan moeilijk onderschat worden. Dat een aantal van hen dat deed onder een mannelijk pseudoniem, doet daaraan nauwelijks af.

Ann Arbor, VS 1987

Een tweede barrière moet voor deze vrouwen de afwezigheid zijn geweest van een traditie van vrouwenliteratur, waar zij zich aan konden spiegelen c.q. tegen afzetten. Hen beheerste

> niet de Bloomiaanse angst voor een te sterke invloed van de literaire voorgangers, maar de bezorgdheid over het ontbreken daarvan. Het is geen nieuw idee: ook Virginia Woolf herhaalde keer op keer dat vrouwen geen eigen literaire traditie hadden; dat zij niet konden putten uit een literaire erfenis omdat die uitsluitend door mannen bijeengebracht en beheerd was. De taal was door hen gevormd; hun opvattingen over hoe vrouwen waren of moesten zijn, waren door hen vastgelegd in vrouwbeelden die ook de opvattingen die vrouwen over zich zelf hadden, grotendeels hadden bepaald. (Kappers, p. 43-44)

Het duurde twee eeuwen voor de traditie die begonnen was in het vierde kwart van de achttiende eeuw een naam kreeg: in haar boek *Literary women* noemt Ellen Moers haar de ‘female gothic’. Met ‘traditie’ is niets te veel gezegd. Vanaf *Sir Bertrand* en *The Champion of Virtue* tot nu wordt de ‘female gothic’ geschreven, met name in het Angelsaksich taalgebied.

Een essentiële rol in de ontwikkeling van deze traditie had de roman *Jane Eyre* (1847) van Charlotte Brontë (1816-1855).

> Ongetwijfeld heeft de maatschappelijke onderdrukking van de vrouwelijke sexualiteit in hun tijd (d.i. die van de Victoriaanse schrijfsters, RHZ), die zich ook uit in de censuur en zelf-opgelegde censuur van wat zij schreven, hun teruggrijpen naar de gotische conventies bespoedigd. Wat niet gezegd kon of mocht worden (en in een tijd waarin sexuele hartstocht bij vrouwen met bestialiteit en waanzin geassocieerd werd was dat voor schrijfsters al snel het geval) vond in het gotische model andermaal een geschikte spreekbuis. (...) Met *Jane Eyre* neemt ‘female gothic’ opnieuw een interessante wending: het afschrikwekkende gotische spook dat de conventionele heldin zo vaak kippevel had bezorgd, begint op de heldin zelf te lijken! In de waanzinnige Bertha (een van de vrouwelijke personages in *Jane Eyre*, RHZ) breekt naar buiten wat opgesloten, ingepakt, begraven had moeten blijven. Binnen de conventies van de literaire gothiek was dat mogelijk, zelfs in de Victoriaanse tijd: een half fantastisch spook mocht uiting geven aan gevoelens en verlangens die Jane zelfs tegenover zichzelf niet toe kan geven. (...)
> Met Brontë's krankzinnige vrouw dringt een figuur de gotische vrouwenroman binnen wier stem niet meer tot zwijgen kan worden gebracht. Van Brontë tot Doris Lessing fungeert de ‘gothic madwoman’ als aanklaagster en als profetes (‘mad’ in de dubbele betekenis van het Angelsaksische woord: haar razernij drukt woede zowel als waanzin uit). (Kappers, p. 45-46)

Andere belangrijke werken in deze periode zijn *Wuthering Heights* (1847) van Emily Brontë (1818-848) en het verhaal ‘The Lifted Veil’ (1859) van George Eliot (1819-1880, pseudoniem voor Mary Ann Evans). Een erkend hoogtepunt is het verhaal ‘The Yellow Wallpaper’ (1890) van de Amerikaanse Charlotte Perkins Gilman (1860-1935).

In de twintigste eeuw is een van de meest uitgesproken schrijfsters van de ‘female gothic’ de Engelse Jean Rhys (1894-1979). In haar roman *Wide Sargasso Sea* (1966) geeft zij Charlotte Brontë's Bertha, de ‘madwoman in the attic’, een voorgeschiedenis en wel een die verklaart wat - en wie - haar tot krankzinnigheid heeft gedreven. Andere belangrijke schrijfsters in deze traditie zijn de Britse Doris Lessing (1919), bijvoorbeeld met *The Golden Notebook* (1962), de Amerikaanse Sylvia Plath (1932-1963), *(The Bell Jar*, 1963), en de Canadese Margaret Atwood (1939), (*Surfacing*, 1972).

Uiteraard wordt het ‘gotische’ element al lang niet meer bepaald door de - letterlijk aanwezige - elementen in de griezelromans uit de tijd van Walpole en Radcliffe. Renate Dorrestein typeert de huidige ‘gothiek’ als volgt:

> Met het verstrijken van de tijd werd de term ‘gotische literatuur’ in een steeds losser wordend verband gebruikt tot deze van toepassing werd op elk werk waarin het ongewisse een rol speelt, waarin sprake is van een verstikkende atmosfeer, de dreiging van de bloedstollende gewelddadigheden, bizarre en groteske personages, maar waarin bovenal een zekere dubbelzinnigheid bestaat: is dit nu echt of is het verzonnen, slapen we of waken we. (..)
> De dikke slotmuren die de hulpeloze heldin omsluiten, worden daarom gaandeweg vervangen door begrenzingen van meer figuurlijke zin: beperking en beknotting en psychologische barrières. Moest de benarde heldin voorheen uit kerkers zien te ontsnappen, nadien spelen haar angst en verwarring zich in toenemende mate af over het overschrijden van grenzen in de ruimste zin van het woord, over de mogelijkheid of onmogelijkheid ‘uit te breken’. (Dorrestein, p. 53)

Dat de ‘female gothic’ als uitingsmogelijkheid voor vrouwen nog niets aan waarde heeft ingeboet, blijkt uit de lijst met schrijfsters die zich er in onze tijd van bedienen: in Amerika zijn dat bijvoorbeeld Joyce Carrol Oates (1938), Angela Carter (1940) en Toni Morri-

son (1931), in Groot Brittannië Beryl Bainbridge (1934) en Fay Weldon (1933), onder meer bekend van *The Life and Loves of a She-Devil* (1983), vooral in de televisie-bewerking.

Renate Dorrestein is de eerste Nederlandse auteur die in deze traditie te plaatsen is. In het artikel 'Bij de "gothieke vertelsels" van Renate Dorrestein', elders in dit nummer, toont Hella S. Haasse aan waarom dat zo is. Zelf zegt de schrijfster daarover:

> Aldus pas ik in een lange en rijke traditie van vrouwen die schreven om niet in hun verzet te hoeven stikken en die uitgekookt genoeg waren om het onzegbare *buiten* de officiële werkelijkheid te situeren, waar men de verboden mededelingen rustig van de pagina's kan schreeuwen zonder dat de lezers met hooivorken achter je aan komen. Met deze schrijfsters deel ik een hang naar het fantastische, het gruwelijke, het gewelddadige, een fascinatie met broeierige atmosferen, psychische onevenwichtigheden en zogenaamde waanvoorstellingen, en een voorliefde voor grotten, kastelen en andere geïsoleerde plaatsen waar het kwaad zich onherroepelijk zal voltrekken: ik heb het over de schrijfsters van de diabolische sprookjes die wij 'gotische literatuur' noemen. (Dorrestein, p. 53)

Bibliografie

Dorrestein, Renate, 'Daar valt weer iemand, maar mijn pen geeft haar nog net op tijd vleugels'. In: 'De Tijd', 20-11-1987, p. 50-55.
Fleenor, Juliann E. (ed.), *The Female Gothic.* Eden Press Inc., Montréal, Canada, 1983.
Gilbert, Sandra M. en Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination.* New Haven and London Yale University Press, 1979.
Kappers-den Hollander, Martien, 'Nachtmerrie en Ontwaken. De Engelstalige Vrouwenroman en de Gotische Traditie'. In: 'De Revisor', 1981/5 (oktober 1985), p. 40-51.
Moers, Ellen, *Literary women. The great writers.* W.H. Allen, London, 1966.
De laatste vier titels geven zelf uitgebreide literatuurverwijzingen.

Hella S. Haasse
Bij de 'Gothieke vertelsels' van Renate Dorrestein

In *Het perpetuum mobile van de liefde* zinspeelt Renate Dorrestein ergens op 'de gothische literatuur, een genre dat niet voor niets door vrouwen groot is geworden'. Inderdaad valt de opkomst van de *gothic novel* in de tweede helft van de achttiende eeuw samen met de bewustwording van de vrouw ten aanzien van het feit, dat de verworvenheden van de Verlichting, en de cultus van het Gevoel, in de praktijk van het dagelijkse leven geen wezenlijke verbetering van haar conditie hadden teweeggebracht (evenmin als dat het geval was wat het pas 'ontdekte' kind en de geïdealiseerde 'nobele wilde' betreft). Integendeel, het thema van vernietiging en zelf-vernietiging van de vrouw dook zo frequent op in de literatuur van het tijdperk - juist bij de belangrijkste schrijvers, Richardson, Rousseau, Diderot, Choderlos de Laclos, Sade, Goethe - dat het een essentieel probleem leek te weerspiegelen, niet alleen in de verhouding tussen de geslachten, maar ook in de relatie tussen de mens en de werkelijkheid.

De bewustwordende vrouw was haast altijd ook een schrijvende vrouw; een ware stortvloed van romans, filosofische en didactische geschriften, brieven en dagboeken getuigde van de behoefte en het groeiende vermogen van vrouwen zich te uiten. Het zijn bepaald niet de minst begaafden onder de romancières geweest die in het 'gothieke' verhaal de vorm bij uitstek gevonden hebben om haar onbehagen te verwoorden. Ann Radcliffe (1764-1823) mag het genre dan niet uitgevonden hebben (dat deed, in het jaar van haar geboorte, Horace Walpole met zijn roman *The Castle of Otranto*), zij is wèl degene geweest die het, met *The Mysteries of Udolpho* (1794) en *The Italian* (1797), de status verleend heeft van een voor de Romantiek representatief, sindsdien 'erkend', en bij voorkeur en met meesterschap door (vooral Angelsaksische) schrijfsters beoefend genre. In onze dagen hebben bijvoorbeeld Joyce Carol Oates en Angela Carter er hun specialiteit van gemaakt. Met name bij de laatste is het verband tussen de 'gothieke' vorm en vrouwenproblemen onmiskenbaar. Symbolen van dood en nacht, verval, gruwel, dreiging en geheim, schijnen zich bij uitstek te lenen voor verbeeldingen van onzekerheid en angst die te maken hebben met de beleving van de seksualiteit en met de worsteling om een zelfstandig individu te worden.

In het werk van Renate Dorrestein is het gothieke element functioneel. Het achter geboomte verborgen huis met zijn bizarre bewoners in *Buitenstaanders* (1983); de heks- of vampier-achtige Lucretia (middelaarster van het Kwaad) in *Vreemde Streken* (1985); het afgelegen Keltische eiland, compleet met abdij, monniken, diverse raadselachtige personages, een monumentaal buitengoed, voorzien van 'talrijke dakkapellen en een voornaam bordes' in *Noorderzon* (1986); en in *Een Nacht om te Vliegeren* (1987) de reusachtige villa-aan-het-meer, met 'draconische torens' en 'lage uitbouwen', die 'kruipen door tunnels en grotten' in gedachten brengt, bevolkt door vertegenwoordigers van hogere en lagere standen... het zijn allemaal aanknopingspunten met de gothieke traditie. Altijd weer zijn er personages die varianten van het bedreigde en het demonische belichamen. De dood, in de vorm van zelfmoord of het al dan niet opzettelijk veroorzaakte omkomen van een ander,

is ook een constante, evenals de romantische, idealistische drang tot beschermen, redden, en tot het ontdekken, ontsluieren, van wat verborgen is.

Dat Renate Dorrestein dergelijke motieven niet heeft gekozen en uitgewerkt om een modieus-gothiek gat in de markt te vullen, of om een origineel kader te hebben voor haar genadeloze satire, maar uit innerlijke noodzaak, is zonder meer duidelijk na de lectuur van haar laatste boek, *Het perpetuum mobile van de liefde*, (1988). Ik denk, dat het niet vaak voorkomt dat een romanschrijver in het midden van zijn/haar leven, en nog in volle ontwikkeling, in staat is de eigen diepste drijfveren en de projecties van eigen problematiek te herkennen, en dat hele proces dan ook nog vorm te geven in een tekst, die ondanks het 'bekentenis'-karakter toch weer als een werk van de verbeelding in elkaar is gezet. Een en ander is des te opmerkelijker,

omdat haar vorige vier romans de indruk wekten in toenemende mate een innerlijk verstrikt-raken, zelfs een vlucht, in het groteske te zijn.

Jerusalem 1987, met Monika van Pamel en Hella Haasse

Renate Dorrestein heeft de moed gehad onder woorden te brengen wat haar tot schrijven drong maar tevens volledige openhartigheid in de weg stond: een complex gevoel van verbondenheid, verantwoordelijkheid en schuld ten opzichte van een jonger zusje, dat aan noodlottige onaangepastheid leed, en tenslotte een eind aan haar leven maakte door - twintig jaar oud - van het dak van een flatgebouw te springen. Het onvervulbare verlangen zich te identificeren met die verloren zuster, of tenminste het hoe en waarom van haar dood te begrijpen, is tot een ware obsessie geworden, en duikt, op velerlei wijze vermomd, voortdurend op in de vier eerder gepubliceerde romans. Dat dit jonge meisje misschien een schrijfster in de dop was, het in elk geval wilde zijn (‘Ik word later schrijfster van boeken waarin heel bizarre dingen gebeuren, maar toch nog net zo, dat de mensen er iets van zichzelf in kunnen herkennen’), geeft een extra dimensie aan het beeld dat Renate Dorrestein tracht te reconstrueren. Hoe zou die voorgoed verdwenen zuster de voor haar kennelijk onaanvaardbare werkelijkheid, haar kwetsbaarheid en onzekerheid, haar diepe onvrede met haar lichaam, ‘vertaald’ hebben in verhalen? Het lijkt, alsof Renate Dorrestein heeft willen doen wat vele personages in haar werk herhaaldelijk proberen: voor een ander plaatsvervangend te handelen of te zijn; alsof zij, nu eens van buitenaf, dan weer van binnenuit, een raadselachtige ervaringswereld in telkens weer een nieuw scenario heeft willen vastleggen.

De ‘mythologie’ die zij gesponnen heeft rond de fatale val doorloopt een ontwikkeling. In *Buitenstaanders* neemt die de vorm aan van een vervreemdend verjaardagsfeest binnen de ‘familiekring’ van patiënten in het provinciale fase-huis van een psychiatrische inrichting: taart en spelletjes en een soort ritueel waar witte zwanevleugels aan te pas komen, als het ware om het door een val of sprong van het dak om het leven gekomen meisje Sterre in de lucht, de hemel, in elk geval boven de aarde te houden, het gruwelijke van haar dood te verbloemen; in feite zijn Biba en Ebbe, de zusjes met wie Sterre een drieling vormde, bij die dood betrokken geweest: Biba heeft, ‘met

Ebbe's armen om zich heen', Sterre-die-sterven-wou van het dak geduwd.

In *Noorderzon* is het gegeven tot legende, sprookje, geworden, in verschillende versies verteld door bewoners van het afgelegen eiland, die, al fabulerend, ontdekt hebben 'hoe simpel het was om met het Kwaad te leven; had diezelfde geschiedenis trouwens niet keer op keer bewezen hoe gangbaar dat was?' En zo hoort men over een maagd met schone ogen, die van een offer-rots viel, maar als een vogel wegzweefde; over 'de vrouw die een albatros wou zijn (...) die van de rotsen wilde springen (...) en zei dat ze kon vliegen'; en over het meisje dat iedere nacht een meeuw werd en wegscheerde over het water. 'Als de zon opkwam en de eerste stralen haar beroerden, moest ze weer van gedaante veranderen en haar vleugels verliezen. Maar ze was roekeloos en onbesuisd en vloog vaak ver uit de kust.'

In *Een Nacht om te Vliegeren* wil de opstandige Asa uit de walgelijke (althans als zodanig door haar ervaren) werkelijkheid van haar meisjesleven ontsnappen door, net als haar óók opstandige broer vóór haar, hangend aan een vier meter hoge vlieger het luchtruim te kiezen - als het ware op zoek naar een verblijfplaats in het heelal, in overeenstemming met de bijnaam die zij zichzelf gegeven heeft, de naam van een sterrenbeeld, Cassiopeia. Of zij daarin slaagt, blijft onvermeld. Degene van wie wij *weten* dat zij in deze roman te pletter valt, is een in de villa logerend nichtje, dat in menig opzicht de door Asa zo hartstochtelijk afgewezen 'vrouwelijkheid' belichaamt. Asa is fysiek een 'half' mens: zij heeft maar één oog en is mank, een hinkepoot; die mismaaktheid, in háár versie, te wijten aan een klap met de katrol, gebruikt voor het oplaten van de reuzenvlieger toen haar broer er vandoor ging. Een andere lezing luidt, dat in werkelijkheid 'Mama', die krankzinnig is, het ongeluk van haar dochter op haar geweten heeft. (Moederfiguren, dominerend als de boze koninginnen of slechte toverfeeën in sprookjes, zijn niet over het hoofd te zien in Renate Dorresteins romans. Behalve Asa's mooie perverse Mama, die meestal verborgen in haar kamer leeft - een gothiek personage! - zijn er, in *Buitenstaanders*, de gekke Agrippina, die letterlijk het bloed van kindertjes wel kan drinken, de vampier-achtige Lucretia in *Vreemde Streken*, die haar idiote kind gedood heeft, en in *Noorderzon* Andrena, de *Lady-of-the-Manor*, die haar doofstomme zoon Wants als een straf beschouwt, en de bizarre woord-brouwster mevrouw Flata, moeder van een drietal als 'horzelkoppen' aangeduide griezels.)

Het niet-volwaardig zijn volgens de normen van onze samenleving staat centraal in *Buitenstaanders* (het meest sprekende voorbeeld is daar het mongooltje Marrie) en wordt in *Noorderzon* aan de orde gesteld in de gedaante van de doofstomme jongen Wants, met zijn kale bolle hoofd, die als een hond aan een ketting moet liggen. Zowel Marrie als Wants doen onbewust, louter en alleen door te zijn wie zij nu eenmaal zijn, een beroep op de aandacht en hulpvaardigheid van anderen, en confronteren die anderen met eigen tekortkomingen. In wezen doet ook Asa, in *Een Nacht om te Vliegeren*, dat; maar zij wekt niemands compassie, alleen maar afgrijzen, als 'wandelende nachtmerrie'. Asa wil niets liever dan haar omgeving naar haar hand zetten, de gebeurtenissen beheersen.

In die neiging tot het met fantasie veranderen van de werkelijkheid, is Asa verwant aan de schrijfster Fresia in *Vreemde Streken*, die aanvankelijk slechts leeft vóór en dóór haar werk, en ook aan het Hoofd Hoorspel-Dramaturgie, Topaas in *Noorderzon* ('De werkelijkheid? Houd toch op. Vertel me liever een goed verhaal').

Topaas verdenkt zichzelf ervan gevaarlijk te zijn voor anderen, het Boze Oog, ‘satanische vermogens’ te bezitten. Zij beschouwt zich als degene die, lichtelijk aangeschoten fietsend, de oorzaak is geweest van een verkeersongeluk waarbij een automobiliste - Lin Anemoon Savitra, een aan Oosterse mystiek verslaafde onderwijzeres van doofstomme kinderen - het leven verloor. De goeroe van de secte, waartoe deze jonge vrouw behoorde, heeft Topaas' ziel opgeëist in ruil voor die van de dode. Topaas, tot depressie vervallen, heeft het gevoel een leven *gestolen* te hebben, en denkt zich innerlijk te kunnen zuiveren door als het ware Lin Anemoon Savitra's plaats in te nemen. Haar tocht naar het verre eiland is een soort pelgrimage; er moeten daar krachten aan het werk zijn die haar kunnen bevrijden van de obsessie met Lin Anemoon Savitra's dood. Zij vindt er de ongelukkige verwaarloosde jongen Wants, en neemt zich voor hem aan het spreken te krijgen. Het verslag van haar belevenissen op het eiland, haar ontmoetingen met een stoet van gothieke figuren, de knappe

maar louche heer van het jachthuis, Spider, zijn statige kille zuster Andrena, een lepreuze whiskystoker, de schilderachtige kwebbelaar-ster mevrouw Flata), ingesproken op een geluidsband, brengt haar verloofde, de gynaecoloog Julius, en haar secretaresse - en heimelijke mededingster - Justine ertoe, zich op hùn beurt naar het eiland te begeven, dat volgens betrouwbare informatie onbewoond moet zijn.

De bizarre, maar op zichzelf functionele verhaal-elementen in *Noorderzon* zijn zo consequent dooréengeweven volgens Topaas' eigen recept (‘uit de ene geschiedenis puilde vanzelf de volgende tevoorschijn, totdat ze als een tros in elkaar verknoopt raakten’), dat het gothieke spinsel alles dreigt te overwoekeren. Werkelijke gebeurtenissen en hallucinaties, nuchtere waarnemingen en gedroomde metamorfoses vloeien in elkaar over. Topaas verlaat het eiland, met de bedoeling zo snel mogelijk weer aan het werk te gaan, dat zij heeft laten liggen toen zij - hoe lang geleden - met de Noorderzon van huis vertrok. Zij wast haar handen in onschuld wat Justine en Julius betreft, die haar niet gezien hebben, en die zij heeft weten te ontwijken. Waren het Justine en Julius wel? Ze is de enige passagier op de veerboot die naar een onbekende overkant vaart.

‘Als ze zich omdraaide, zou ze zien dat het strand dat steeds verder van haar weggleed, leeg was. Het was onmogelijk dat ze Julius en Justine zojuist gezien had. Ze wisten niet eens waar Topaas uithing. Bovendien kenden ze elkaar amper. Ze zouden nooit samen op reis gaan. Daarom kon het niet zo zijn dat ze hen zonder waarschuwing in de klauwen van de eilanders had achtergelaten. Als ze al mensen had gezien, dan was dat een ander paar geweest. Ze was niet verantwoordelijk voor iedereen die zo onverstandig was, het eiland aan te doen.’

Op het eiland is ze, door de bewoners, voor alles en nog wat aangezien. Men heeft haar er zelfs van beschuldigd de oorzaak te zijn van het dodelijk ongeval dat de jongen Wants is overkomen. ‘Was er nog een rol waarvan ze voorspeld hadden dat zij die vroeger of later zou vervullen?’ Ja, die wàs er, maar dat lijkt Topaas vergeten te zijn.

‘Hu, wat een grote meeuw!’ riep Justine uit. ‘Een albatros, zou ik zeggen’, zei Julius. Het was hem vreemd te moede.’

De lezer mag concluderen dat Topaas geworden is wat ze altijd wenste te zijn: een ‘vrije vogel’. Ze heeft Julius bewust achter zich gelaten, met de hem steeds aantrekkelijker voorkomende Justine, die zelf het gevoel heeft ‘dat ze hard op weg was Topaas' plaats in te nemen.’ Dat zou wel eens waar kunnen zijn, zij het op een andere manier dan Justine, aan Julius' arm, hoopt. Gezien wat er alzo op het eiland aan de hand is, valt te vrezen dat Justine niet voor niets de naam draagt van de gemaltraiteerde heldin uit een beruchte roman van de markies de Sade.

Ik geloof, dat de ‘queeste’ naar de eigen identiteit de kern vormt van al Renate Dorresteins romans. In *Buitenstaanders* is de verwarring in dit opzicht compleet. Men weet niet wie of wat men is, men doet alsof men een ander is, men houdt anderen voor wat zij niet zijn. In de raamvertelling (het avontuur van het ‘normale’ gezin, op weg naar een verre vakantiebestemming, maar na narigheid met de auto toevallig verzeild geraakt in de dependance van een psychiatrische inrichting) is het de vrouw Laurie, gefrustreerd, afhankelijk en onzeker, die zich als gevolg van het verblijf in het ‘therapeutische gezin’ bewust wordt van de situatie waarin zij verkeert. ‘Was er ooit wel sprake geweest van de achter haar liggende jaren? Was er ooit wel sprake geweest van een leven met Max en de jongetjes? Ze moest kiezen: ofwel alles was

waar gebeurd (...) ofwel alles was een droom geweest. Het was van het grootste belang dat ze koos. Het had op de een of andere manier met overleven te maken (...) Het was zo overzichtelijk als wat: hoe ze ook koos, geluk was er niet mee gemoeid. Het was de vraag met welke leugen ze liever wilde leven.'

Voor haar echtgenoot Max en haar zoontjes, aan wier identiteit, als 'man', nooit getwijfeld wordt, het minst van al door henzelf, en voor de in hun droom- of spelwereld opgaande patiënten van het fase-huis, bestaat dat probleem niet, die hoeven niet te kiezen. De enige uitzondering vormde destijds het van het dak gevallen meisje Sterre. In haar begon het ooit te dagen dat zij 'anders' was dan haar zusjes Ebbe en Biba, en dat zij zich van hen los zou moeten maken om een zelfstandig individu te kunnen zijn. Dat losmaken is in haar geval op de meest radicale wijze gebeurd.

In *Vreemde Streken* is het probleem van de identiteit toegespitst op de relatie en wisselwerking tussen Fresia en Akelei. Fresia is 'amorf en verstrooid', Akelei heet 'concreet, met duidelijke contouren'. Fresia is een intel-

lectueel, Akelei is ‘lichaam’ en emotie. Fresia is een bekende en goed-verdienende auteur, Akelei miskend en arm als maakster van beelden, ‘reusachtige kolossen met bonkige hoeken en vlakken’. Akelei is in Fresia's ogen ‘ongedisciplineerd en slordig, wispelturig, zonder geweten of moraal’, en Fresia wil, volgens Akelei, maar één ding in het leven, ‘in een rechte lijn van A naar B reizen, en volgens dezelfde route weer terug.’ Akelei is met flair huishoudelijk en handig, Fresia daarentegen onpraktisch en ‘onhandig als een kleuter’. ‘Jij kan alleen maar sprookjes verzinnen’, vindt Akelei. Fresia wil het liefst dat alles hetzelfde blijft, Akelei ontdekt dat zij een kind nodig heeft om zichzelf te kunnen zijn. Aanvankelijk vullen de twee vriendinnen elkaar aan, zij vormen een symbiose die nog iets anders is dan een geslaagde lesbische verhouding, nl. daadwerkelijke liefdevolle verdraagzaamheid. Maar zij zijn ook afhankelijk van elkaar, en die afhankelijkheid begint aan beiden te knagen. Fresia weet op een reportagereis in Afrika, als vrouw-alleen voortdurend in velerlei barre omstandigheden

verkerend in gezelschap van westerse Derde Wereld-hulpverleners en moeilijk te peilen autochthonen, een zeker practische onafhankelijkheid te verwerven. Akelei, die door haar (vergeefse) pogingen om via kunstmatige inseminatie zwanger te worden, een zweem van zelfstandigheid ten opzichte van Fresia bereikt had, raakt door Fresia's afwezigheid (geen brieven!) onzeker en in de ban van haar eigen schaduw, die zij als ‘Nachtakelei’ aanduidt. Zij vervalt tot horigheid aan Lucretia, de fatale leidster van de secte der suïcidale vrouwen, en verandert door het hulp-verlenen bij ‘gewenste zelfdoding’ in een potentiële moordenares. ‘Akelei had geleerd zich niet met haar lichaam te identificeren. Akelei had eindelijk geleerd hoe ze de baas kon zijn over haar eigen leven.’ De demonische Lucretia blaast Akelei in, dat het Fresia is die haar zelf-wording, haar identiteit, in de weg staat; Lucretia is het ook, die Akelei suggereert, dat Akelei en de uit de gevangenis ontsnapte lustmoordenaar Karabijn ‘gelijkgestemde geesten’ zijn, beïnvloed door dezelfde ‘kosmische vibraties’.

New York, 1976

De willoze, onzekere Akelei kan haar negatief-

geworden gevoelens voor Fresia alleen ‘hard’ maken als Nachtakelei. Wordt Karabijn - op vrije voeten - *geleid* door de boze uitstraling van Nachtakelei? Met andere woorden: wordt Karabijn Nachtakelei's instrument? Het hier gesuggereerde behoort tot de klassieke thema's van de gothieke literatuur.

In Renate Dorresteins romans lijkt het identiteitsprobleem van vrouwen nauw verweven met een uiterst ambivalente houding ten opzichte van hun vrouwelijkheid. Sterre, in *Buitenstaanders*, voelt zich vies omdat zij een meisje is, ervaart de menstruatie als iets beschamends en walgelijks. Zij zou zich van binnen willen ‘zuiveren en schuren’: ‘... het was om van te gruwen, om in te stikken. Er viel niet meer tegenop te schrobben. Waar kwam het toch vandaan? Van binnenuit, dacht Sterre huiverend, vanuit het wezenlijke van haar zijn, vanuit haar verdorven kern.’

Op het afgelegen barre eiland in de noordenwind (‘waar geen kinderen meer geboren worden’), in haar dagelijkse omgang met het laatst-overgebleven kind, de argeloze, gehandicapte Wants, denkt Topaas (die zich ‘de draagster van dood en verderf’ waant): ‘Ik wenste dat ik weer net zo oud was als hij. Dat ik nog niet besmeurd was met het vuil van het bestaan dat zich onontkoombaar aan je hecht, als wier dat door de zee op het strand wordt gesmeten. Dat ik nog een onaangetast zelf had...’ Wanneer Wants vanuit een van de torens van het jachthuis doodgeschoten en vervolgens van de rotsen omlaaggestort is, scheert Topaas haar hoofd kaal om op hem te lijken, zijn plaats in te nemen, ‘Wants de Wreker’ te worden. Midden in haar pogen om de geheimen van het eiland te ontraadselen, de elementen te trotseren, de lokale boosdoeners te ontmaskeren, wordt zij ongesteld, en gedwongen tot ‘aardse handelingen’, zoals het wassen van haar bevlekte spijkerbroek en het vervaardigen van maandverband uit de in repen gescheurde mouwen van haar overhemd. Zij is geen geharde onversaagde avonturier, geen ‘Top Ace’-Superman, maar Topaas, een vrouw die het vege lijf moet zien te redden. Ze mag nog van geluk spreken, later, dat de hitsige zoons van mevrouw Flata, de ‘horzelkoppen’, geen lust meer hebben haar aan te randen zodra zij het bloed gewaar worden.

Asa, in *Een Nacht om te Vliegeren*, koestert panische angst en afschuw voor seksualiteit, lust. In een gecompliceerde haat/liefde vereen-zelvigt zij zich met haar verdwenen broer Alex. Zij zou hem willen zijn; maar hij belichaamt, als man, ook het gevaar - zozeer zelfs, dat zij hem meent te herkennen in de vreemdeling die tijdens het midzomerfeest de villa binnendringt en haar probeert te verkrachten.

De man-vrouw-verhouding wordt in al deze verhalen onveranderlijk voorgesteld als een sado-masochistische, een onnatuurlijke of op wederzijds misverstand gebaseerde relatie. Of het nu (in *Buitenstaanders*) Laurie en Max betreft, het echtpaar-op-vakantie (naast de autoritaire zelfbewuste Max verbleekt Laurie tot een hysterische schim), of de gedichten en brieven schrijvende Lupo, die uit medelijden ‘de lelijkste meid uit de wijde omtrek’ getrouwd heeft, zijn mismaakte ‘knobbelvrouwtje’ (hun kind heeft een gespleten verhemelte), of Agrippina en haar kwelgeest, de perverse pooier Allesplakker; of het (in *Noorderzon*) gaat om het incestueuze misdadige paar Spider-Andrena, of om de Duitse kampbeul Henker en zijn liefhebbende gade Anna (personages uit een boek dat Topaas aan het lezen is); of we te maken hebben met (in *Een Nacht om te Vliegeren*) Asa's macho-Papa, kapitalist-vrouwenverleider, en zijn veroveringen: zijn zwakzinnige echtgenote, de in barensweeën verkerende huishoudster Scarabee, de jeugdige logée Linde (die juist een abortus achter de rug heeft), en haar voor een deel op raadselachtige wijze

verdwenen voorgangsters, allemaal logées: - keer op keer wordt op ondubbelzinnige wijze duidelijk gemaakt dat de vrouw de keuze heeft tussen slachtoffer-zijn of niet-zijn.

De ‘veldgedelegeerde’ met wie Fresia (in *Vreemde Streken*) tijdens haar verblijf in Afrika als afsluiting van een dronkemansfeest naar bed is gegaan, laat haar onverschillig: ‘Ze had wijzer moeten zijn. Dat was alles. Ze weigerde zich belast en bezwaard te voelen,’ en: ‘Het was gewoon een slappe vertoning geweest.’ Wanneer later blijkt dat zij zwanger is, heeft dat kind voor haar alleen zin als geschenk voor Akelei, voor wie zij in het door honger en ziekte geteisterde Afrika niet - zoals aanvankelijk haar plan was - een ‘zwart kindje’ heeft kunnen bemachtigen. Even resoluut bevrijdt Topaas (in *Noorderzon*) zich van een oppervlakkige bevlieging voor Spider (een ‘beau ténébreux’ volgens gothiek recept): ‘Waarom heb ik niet meteen gezien hoe slap zijn mooie gezicht in elkaar zit? Ik had me nooit met hem

moeten inlaten.’ Desondanks beseft zij niet, dat zijn afscheidskus, vóór zij met de veerboot van het eiland wegvaart, een Judaskus is, die de heilwens ‘Vaar wel!’ tot een loze, verraderlijke groet degradeert.

De ‘ik’ in *Het perpetuum mobile van de liefde* (in wie de persoon en de schrijfster Renate Dorrestein samenvallen) spreekt met onverholen weerzin en cynisme over de ‘liehiefde’, en de neiging van vrouwen om terwille van die bedrieglijke en overschatte gemoedsgesteldheid de vloer met zich te laten aanvegen.

Het autobiografische element staat in dit boek op de voorgrond; Renate Dorrestein beschrijft lucide haar innige, moeilijke relatie tot het zusje dat van het dak sprong, hun beider Roomse jeugd, haar eigen bestaan, en haar krampachtige schrijfdrang sinds die fatale ‘val’: ‘Als die hand niet zou schrijven, zou hij vreselijke dingen kunnen doen’. Zij kon haar dode zusje niet laten rusten, voerde 's nachts ‘morbide gesprekken’ met haar, deed wat zij had willen doen, schreef háár bizarre boeken, kortom, hield haar on-dood, en dreigde zo, naar eigen gevoelen, een vampier te worden. Zij heeft het tenslotte aangedurfd af te dalen in ‘de krochten en druipsteengrotten van mijn ziel’, waar zij in eigen angst en schuld de oorsprong van haar gothieke verbeeldingen herkende.

Weliswaar brengt zij in dit laatste boek rechtstreeks haar gedachten over de praktijk van het vrouwenleven onder woorden, en formuleert zij haar overtuiging dat de grootste klap aan de zelf-wording van de vrouw wordt toegebracht door vrouwen die laf - maar vol heimelijke minachting voor de man - de rol van ‘lichaam zonder hoofd’ aanvaarden, en het geloof in stand houden ‘dat je pas een goed gelukte vrouw bent als je net weet te doen alsof je gek bent’, of alsof je géén vrouw bent, maar aangezien het bloed kruipt waar het niet gaan kan, *verbeeldt* de schrijfster deze observaties door twee vrouwenfiguren op te voeren in wie de problematiek van aldus geconditioneerd vrouwenleven aanschouwelijk wordt gemaakt. De goedhartige, warme, echt ‘vrouwelijke’ buurvrouw Lydia, die aan de Grote Liefde gelooft, is de kop-van-Jut van haar minnaar: hoe onverschillig en zonder consideratie hij haar ook behandelt, zij blijft hem verontschuldigen en redenen voor haar aanhankelijkheid bedenken. De lelijke Godelieve Ochtendster, wier door plastische chirurgie verfraaid hoofd haar in staat stelt op te treden als een mannelijke transvestiet, wordt als bedriegster ontmaskerd en zoekt dan haar heil in een halfzachte ‘oervrouwen’-beweging.

De kop-van-Jut en het Veranderde Hoofd: er lijkt een echo door te klinken van eerdere versies van dit ‘hoofdprobleem’ in het werk van Renate Dorrestein. ‘Ik hoop, dat het u eveneens ter harte gaat of vrouwen hun hoofd gebruiken’, zegt de rechter tot de lustmoordenaar Karabijn, die zo overduidelijk blijk pleegt te geven van zijn volslagen gebrek aan belangstelling voor dit onderdeel van de vrouwelijke anatomie en voor wat daarin omgaat. Fresia's veldgedelegeerde verbergt, terwijl hij met haar vrijt, zijn gezicht in het kussen, negeert haar gezicht, haar persoon, haar identiteit. Wanneer Karabijn haar komt vermoorden, besluipt hij haar van achteren, om, evenals bij vorige slachtoffers, een keukendoek over haar hoofd te gooien.

De indringer-met-kwade-bedoelingen in de villa aan het meer, moet Asa's gezicht met de ene lege oogkas bedekken, om zin in haar lichaam te kunnen hebben.

Lydia's minnaar, in *Het perpetuum mobile van de liefde*, zou eigelijk willen dat zij helemaal geen hoofd had.

Het boek eindigt op een toon van onsentimenteel, illusieloos medeleven. ‘Ik’ ontfermt zich over de van liehiefde en liefdesverdriet buiten zinnen geraakte Lydia. Zij koestert geen hoop die beat-dansende, binnen haar eigen droomwereld gevangen buurvrouw te kunnen ‘redden’. Evenmin kan zij Godelieve Ochtendster losmaken uit de kring der LIEHIEFDE-uitdragende priesteressen, die ‘het feminisme fatsoenlijk gemaakt hebben’.

De romans van Renate Dorrestein blijken, voor wie ze binnen korte tijd in volgorde herleest, aan elkaar verwant als de facetten van een prisma, of als Vasarély-achtige varianten van één geometrische figuur. Het zijn vooral die verwantschap en de trefzekere fantasie waarmee de variaties uitgewerkt zijn, die overtuigen van de authenticiteit van haar schrijverschap.

Waar de eigen identiteit geen kwellend geheim meer is, verliest het ‘gothieke’ zijn dwingende obsessionele karakter, wordt het een bewust-gekozen en met beheersing gehanteerd stijlmiddel.

Robert-Henk Zuidenga

Het Dorresteiniaans
Notities bij het taalgebruik in de columns en romans van Renate Dorrestein

Savitra is Sanskriet voor: de magische krachten van het woord.
(*Noorderzon*, p. 44)

'Geestig', 'welbespraakt', 'laconiek', 'barok', 'uitbundig'[1.]: een van de aspecten die steeds weer reacties oproepen in besprekingen van het werk van Renate Dorrestein is haar taalgebruik, haar woordkeuze, de namen van haar hoofdpersonen.

Dat levert overigens niet louter complimenten op; typerender voor de toon is dit citaat, uit een bespreking van de columnsbundel *Korte Metten* door Diny Schouten:

> Dorresteins zelfgefabriekte turbotaal zorgt voor het kleine ergeren in haar columns; haar favorieten zijn 'het tussenbeense', ('een solistische aanpak van het tussenbeense' als uitwijkmogelijkheid bij de keuze tussen *ho* en *he*), 'klapseling' ('Ik liep nog geen kwartier en klapseling klonk achter mij een kreet') en 'qua' ('In mijn woonplaats was qua doordeweekse dag geen kerk open'). Je moet wel een beetje mal zijn om zulke woorden op te schrijven, maar het valt niet te ontkennen dat in bijtende stukjes als 'Met Vredeling naar de gynaecoloog' of 'Nooit meer *de Volkskrant*', op Dorresteins merk malligheid soms wel degelijk zegen rust.[2.]

Minder genuanceerd is Felix de Vree, in een artikel over hetzelfde boek:

> Anders dan S. Garmiggelt, een man, die aan het kleinste artikel over het gewoonste ding uit het meest alledaagse leven nog een literaire meerwaarde wist te geven, verkiest Dorrestein het gebruik van de jolige, vlotte babbel. Dorrestein wenst aan de oppervlakte te blijven. 'Ik heb stof voor plenty peinzen.' 'Denk daar ook eens aan, ja.' Die toon. Dorrestein noemt dat *creative writing* en dat houdt woorden in als 'klapseling' en uitroepen als 'presto!' en 'joepie!'. Bovenal hoort daarbij een overmatig 'qua'-gebruik: 'qua dagelijkse dingen', 'qua doordeweekse dag', 'qua bundeling van knelpunten', 'qua schrijfcursus'. Jolig, vlot en erg creatief.
> (..) Of het nu gaat over het nemen van skilessen in de bergen van Andorra of, joepie!, over opgravingen in China - overal is 'het tussenbeense', ook wel 'het benedengordelse gebeuren' genaamd, van doorslaggevende invloed.

En:

> Dorrestein schrijft: 'Wij, feministen', Dorrestein spreekt haar lezeressen toe met 'jullie', Dorrestein weet hoe zij het feministisch zelfgevoel moet aankweken, Dorrestein schrijft jolig, vlot en creatief precies volgens het emancipatieboekje voor beginners. Want, helaas, veel verder dan beginnerswerk blijkt Dorrestein nog niet te kunnen reiken.[3.]

Er zijn, behalve de *qua*-constructie, de ‘jolige’ toon en nieuwvormingen als klapseling (waarvan ze altijd ruiterlijk toegegeven heeft dat ze het van Kees van Kooten geleend heeft), nog meer kenmerken van het Dorresteiniaans te vinden. Zo zijn er tal van archaïsmen te vinden, waarvan haar favoriete ‘kloeg’ lijkt te zijn, als verleden tijds-vorm van het werkwoord klagen. Andere voorbeelden van dit pseudo-officiële idioom, dat bij Gerard Reve doorgaans met ‘stadhuistaal’ omschreven wordt, zijn ‘een wijle’ (voor ‘een poosje’), ‘ooft’ (voor ‘fruit’), ‘bekomen’ (‘krijgen’, ook wel ‘kopen’), ‘schreien’ of ‘wenen’, ‘in stede van’ (in plaats van ‘in plaats van’), ‘mede’ (voor ‘mee’), ‘in dubio *ge*raakte’, en formuleringen als ‘op zekere berg’ of ‘aan gindere einder’.

Een typisch Dorresteiniaanse greep is ook de

term ‘de verloofde’ of - met name in *Het perpetuum mobile van de liefde* - ‘de minnaar’, waar niet een officiële verloofde maar een partner of vaste vriend bedoeld wordt. Voor algemener gebruik bestaat ook ‘een geliefd persoon’. Ook waar het onderscheid der geslachten niet relevant is, komt ‘persoon’ voor, wat bijvoorbeeld leidt tot het maken van ‘een sneeuwpersoon’.

Renate Dorrestein, 1980

De ‘pluralis majestatis’ duikt op onverwachte momenten op: ‘Welnu, omdat wij volslagen onderknuppels waren meldden wij ons de eerst dag bij een beginnersklasje.’[4.] Op andere plaatsen wordt ‘men’ gebruikt waar ‘ik’ bedoeld is.

En er zou een vermakelijke (maar weinig nuttige) aforsimenbundel te vullen zijn met de cliché-spreuken die door het hele werk gestrooid zijn, als ‘Zo is er altijd wat en zelden iets goeds’ of ‘Ik kan niks en zo hoort het ook’.[5.]

Al deze middelen - en er zijn er meer - staan in dienst van slechts één doel: het vergroten van het contrast tussen de boodschap en de verpakking, tussen inhoud en formulering. Hoe groter dat contrast, hoe dichter de columniste (en zodoende - naar zij hoopt - ook haar lezers en lezeressen) bij de essentie komt van wat zij betoogt.

Met de aantekening dat de hier behandelde stijlmiddelen niet kortweg tot de categorie ‘flauw’ gerekend kunnen worden, kan als kern van het voor Renate Dorrestein typerende taalgebruik een credo aangehaald worden van Freek de Jonge: ‘waarom maak ik toch altijd van die flauwe grappen? om serieus genomen te worden waarschijnlijk’.[6.]

Niet alleen het columnistisch werk van Renate Dorrestein, ook haar romans zijn blijkbaar geschreven in een taal die tot reageren noodt. Over *Een nacht om te vliegeren* schrijft Aleid Truyens:

> De grootste belemmering om deze bizarre fantasiewereld te accepteren is de stijl. Net zoals in haar vorige romans springt Renate Dorrestein moeiteloos over van de ene toon naar de andere: jolig en diepzinnig, kinderlijk en gedragen; clichés uit de pulplectuur staan in één zin met overladen metaforen, zoals in: ‘het verlangen naar

> toen en de zorgen om straks waren altijd aanwezig, als roofvogels die je geestelijke hemel verduisterden.'
> Alles mag op die manier, want de stijlmiddelen worden niet alleen ontleend aan allerlei genres, maar ook lustig geparodieerd. Met een forse knipoog mag je opschrijven dat een aanblik 'betoverend' was, zonder erbij te vertellen hoe het waargenomene eruit zag. Je mag, als bij Leni Saris, meisjes 'hun tong' bijna laten 'afbijten' en hen 'onwillekeurig' iets laten denken. Als ze iets ouder zijn, willen ze graag 'greep op de situatie krijgen'. Hier is iemand aan het woord die er lekker op los schrijft, maar je vraagt je wel af wat er had gestaan zonder al dat geleen en geknipoog. (..)
> Het is bijna niet te geloven dat de schrijfster van dit rommelige proza dezelfde is als de columniste die geestig beschrijft en helder en scherp formuleert. Jammer dat aan die columniste in *Een nacht om te vliegeren* het zwijgen is opgelegd.[7.]

Nog een stap verder gaat André Mathijsse, over hetzelfde boek:

> Het probleem is dat Renate Dorrestein niet alleen een voorliefde voor toppers uit de jeugdliteratuur heeft, zij schrijft ook alsof zij voor de jeugd schrijft. Kinderlijk. (..) Wie zo schrijft veroorzaakt, waarschijnlijk ongewild, een scheiding der geesten. De bedoeling lijkt duidelijk: hier wordt geschreven vanuit het perspectief van het kind. De gebeurtenissen worden beleefd vanuit de beleefwereld van Asa. Hangen en wurgen. Kokende olie, piepen en kermen.
> Maar voor de volwassen lezer is dat niet voldoende. Die ziet geen vurige strepen. Over de gehele roman ligt een geheimzinnige gloed. Onuitgesproken gevaar, veelal erotisch. Kinderspinsels. Commentaar op de volwassen wereld. Spannend voor meisjes van vijftien. Wie ouder is dan een schatje verlangt echter meer van een midzomernacht.[8.]

Over *Noorderzon* schrijft Martje Breedt Bruyn:

> Ik word er knorrig van als een belangrijke rol in het verhaal wordt gespeeld door een kolachtig vrouwtje dat Kweetal-achtige zinnen bezigt als 'vermemel je niet', 'mij kun je niet in de nestel knopen' en 'schavel je weg'.[9.]

Kwetal - zoals zijn naam correct gespeld wordt - is een figuur uit de Bommel-strips, een kein, driftig ventje, dat zijn zinnen doorspekt met nonsens-, althans niet bestaande woorden, zoals in: '"Dat is nopig," zei hij. "Het is leeg in mijn hul, en dat maakt sloerig."' En: '"Ipsen doe ik toch niet meer nu ik hier een toef heb. En mijn denkraam pijnt nooit."'[10.]

Met het kolachtige vrouwtje wordt mevrouw Flata bedoeld, door Topaas omschreven als 'de lokale heks'[11.], een oude vrouw die niet alleen het plaatselijk café drijft maar ook het boze oog heeft. Ter illustratie van haar taalgebruik had de recensente ook kunnen grijpen naar:

> ‘Waar de duivel een boodschap heeft, daar stuurt hij een oud wijf, zeggen de achterklappers. Maar het is van een zwarte pot dat ik begrijmeld word.’

of

> ‘Ja, ze vlegelen elkander de hele tijd, maar ze hebben allebei de breidel aan van wat verboden is. (..) Hier is dat bestig, al te bestig, want wij zijn niet in de maan gebakken.’[12.]

Mevrouw Flata drukt zich uit in een taal die voor een flink deel bestaat uit opvallende woorden, onbekende uitdrukkingen en (pseu-do-)wijsheden. Vooral die laatste vormen haar sterke punt: ‘'t Zijn fijne lieden in de schijn, maar van binnen vol venijn.’, ‘Dacht je soms dat ik een snapster van allegaar was?’, ‘Kerkegoed heeft ijzeren tanden, maar wij kunnen ook bijten, m'n suikertje.’ en ‘Serpenten worden in slapende wateren geteeld.’ vormen daar slechts een kleine keuze uit.[13.]

In plaats zich daar aan te storen en voetstoots een te grote invloed van Marten Toonder te bespeuren, zou de recensente ook over de bron van deze Flata-spraak hebben kunnen nadenken. Alle hierboven gegeven voorbeelden - en alle hier niet genoemde ook, trouwens - zijn

te vinden in *Het Juiste Woord.*[14.] In dat boek, dat het dichtst bij een synoniemenwoordenboek in de buurt komt als tot nog toe in het Nederlands gelukt is, komen al die woorden en uitdrukkingen voor, in de meeste gevallen voorzien van de aanduiding (Zn.): Zuidnederlands.

'Vermemelen' valt in ***Het* Juiste Woord** onder de rubriek **Slecht**, 'iemand de nestel knopen' onder **Bijgeloof**, 'schavelen' onder **vertrekken**. 'Begrijmelen' vinden we bij **Vuil**, 'vlegelen' bij **Strijd** en 'bestig' bij **Goed**.

'Kerkegoed heeft ijzeren tanden' is een spreekwoord uit de rubriek **Ander kerkgewaad**, de 'snapster' komt, onder **Kwaadspreken**, voor in een uitdrukking die voluit luidt: 'een snapster snapt van allegaar, en ieder snapt ook weer van haar'.

Wie zulke woorden weet te vinden en voor de sfeertekening van een verhaal aanwendt, wie bijvoorbeeld het Zuidnederlandse werkwoord 'begrijmelen' vermengt met het gezegde 'De pot verwijt de ketel dat hij zwart ziet', paart een groot gevoel voor taalkleur aan een inventieve en creatieve pen.

Over het woordgebruik in *Noorderzon* valt trouwens nog meer te zeggen. Over de namen, bijvoorbeeld. Van de eilandbewoners worden er acht met name genoemd. Dat zijn in alle acht gevallen namen van een insekt. *Spider* (het belangrijkste mannelijk personage) is Engels voor 'spin', *Andrena* (zijn zuster) is de Latijnse naam voor een 'zandbijtje'. *Wants* (het kind uit hun incestueuze relatie) is Nederlands: de wants valt onder de snavelinsekten.

De namen van de drie monniken zijn terug te vinden in het Franse woordenboek: *Lombric* betekent 'regenworm', *Limace* is 'naakte slak' en *Luciole* is 'lichtkever, glimworm'. *Carebara* (de stoker in het klooster) is de Latijnse benaming voor 'dwergmier'. En mevrouw *Flata* draagt de naam van de 'vlindercicade', een aan de bladluizen en wantsen verwant insekt, dat met name bekend is van zijn gesjirp tegen de avond in Zuid-Frankrijk.[15.]

De conclusie is onontkoombaar: de eigennamen in de roman *Noorderzon* vallen in twee groepen uiteen. Er zijn de namen van de figuren uit de 'normale' wereld, en die hebben een bijklank van verhevenheid: 'Topaas' is een halfedelsteen, 'Julius' is een keizerlijke naam, 'Justine' is een afgeleide vorm van *justus*, recht. Daar tegenover staan de namen van de figuren op het eiland, dat wil zeggen in de wereld die Topaas betreedt op het moment dat ze de ons bekende wereld verlaat. In die nieuwe wereld hebben de figuren namen van insekten, van onderkruipsels. En die wereld raakt ontredderd als Topaas daar vragen komt stellen die beter niet gesteld kunnen worden, zaken aanroert die maar beter onaangeroerd hadden kunnen blijven. De gevolgen van Topaas' komst en aanwezigheid worden kernachtig verbeeld in een scene tegen het slot van het boek, als de jongen Wants, tijdens een wandeling met Topaas, insekten aan het daglicht blootstelt:

> Pas op de top van de berg kreeg ze hem weer in het oog. Hij zat op de grond en sloeg met een tak om zich heen. Er krioelden pissebedden over de rots, grote blauwe en kleine bruine. Met zwaaiende antennes kropen ze in het rond. Een vochtige plek verried dat de jongen een steen omgetrapt moest hebben waaronder de creatuurtjes geleefd hadden. 'Kijk ze hollen,' zei de vrouw terwijl ze naderbij kwam zodat de jongen schrikkerig

achteruitweek. ‘Ze raken door het dolle als ze aan daglicht worden blootgesteld. Waarom houden ze hun kop niet koel en verdwijnen ze weer onder de grond? Zo maken ze het alleen maar erger.’[16.]

Wie enigszins bekend is met het werk van Renate Dorrestein, zal ook haar voorliefde kennen voor niet-bestaande, niet-gebmikelijke of anderszins bijzondere namen. Biba, Sterre, Ebbe, Topaas, Akelei en Fresia, Linde, Scarabee, Karabijn: ze zullen niet toevallig gekozen zijn. Zoals Asa, het vroeg-wijze kind uit *Een nacht om te vliegeren*, niet toevallig genoemd is naar de ganzenhoedster in *Niels Holgerssons wonderbare reis*,[17.] Agrippina, de oude vrouw met vampierneigingen uit *Buitenstaanders*, niet toevallig naar de vrouw van de Romeinse keizer Claudius die zij met gif om het leven bracht en Lucretia, de leidster van een groep ‘potentiële zelfmoordenaressen’ in *Vreemde streken*, niet toevallig naar de vrouw die, volgens een Romeinse sage, na onteerd te zijn zichzelf het leven benam.

Uit alles blijkt dat de woorden, uitdrukkingen en namen in het werk van Renate Dorrestein zorgvuldig en doelbewust gekozen zijn.

Eindnoten:

1. ‘Dorrestein laat zien dat ze goed kan schrijven, geestig, beeldend, “welbespraakt”.’ Arnold Heumakers, ‘de Volkskrant’, 23-10-1987.
   ‘De vlotte, laconieke verteltoon van Renate Dorrestein deed mij nog al eens denken aan Marijke Höweler.’ Gerrit Jan Zwier,
   ‘Leeuwarder Courant’, 27-1-1984.
   ‘Puur om het plezier van het barokke beschrijven, lijkt het, sleept Dorrestein er van alles bij.’ En: ‘deze roman van ongetwijfeld de meest orginele en uitbundige schrijfster die we op het moment hebben.’ Inge van den Blink, ‘Utrechts Nieuwsblad’, 16-10-1987.
2. Diny Schouten, ‘Leuk-zijn is de eerste zorg’. In: ‘Vrij Nederland’, 16-4-1988.
3. Felix de Vree, ‘Geen vrouwen van het NOS-journaal’. In: ‘Het Parool’, 14-4-1988.
   Wie dat nog niet ongenuanceerd vindt, overwege deze twee citaten: ‘Qua formuleringen verwoordt Dorrestein voortreffelijk de behoefte aan eigenwaarde die iedere emancipatiebeweging vooral in de beginfase voelt: wij zijn beter dan de machthebbers. *Black is beautiful.* Liever lesbisch. *Deutschland, Deutschland über alles (...)*’.
   En: ‘Dorrestein noemt maar wat. Dorrestein noemt dus niet een gele ster voor haar joodse minnaar, evenmin noemt Dorrestein een rose driehoek voor haar lesbische vriendin, voegen wij er - natuurlijk, overbodigheidshalve - nog maar even aan toe.’
4. In: ‘De Tijd’, 8-2-1985.
5. In: ‘Opzij’, maart 1987, resp. ‘De Tijd’, 22-6-1984.
6. Freek de Jonge & Willem Breuker Kollektief, *Stroman & Trawanten.* De Harmonie, Amsterdam, 1985, p. 71.
7. Aleid Truyens, ‘Herstellen in een griezeloord’. In: ‘NRC/Handelsblad’, 6-11-1987.
8. André Mathijsse, ‘Schieding der geesten bij Renate Dorrestein’. In: ‘Haagsche Courant’, 11-12-1987.
9. Martje Breedt Bruyn, ‘Een overdosis van het sprookjesachtige’. In: ‘Vrij Nederland’, 28-6-1986.
10. Uit: Marten Toonder, *De uitvalsels.* De Bezige Bij, Amsterdam.
11. *Noorderzon*, p. 103.
12. Idem, resp. p. 124 en 125.
13. Idem, resp. p. 125, 126, 87 en 162.
14. Dr. L. Brouwers, *Het Juiste Woord. Betekeniswoordenboek der Nederlandse taal.* Vierde, geheel herziene en vermeerderde druk. Brepols, Brussel-Turnhout, 1965.
15. Met dank aan Midas Dekkers voor biologische informatie.
16. *Noorderzon*, p. 154-155.

17. Dat asa de lichtgevoeligheid van films aangeeft, is, bij Asa die het licht in één oog verloren heeft, ook niet irrelevant.

Renate Dorrestein
Suiker

In de deuropening kijken de kinderen haar zo afwachtend aan dat Akke veronderstelt dat ze hen moet kennen. Op de een of andere wijze detoneren ze met de warme zomerdag. Ze dragen allebei vormeloze zwarte kleren en achter de wilde haarpluimen, die hen in het gezicht pieken, vertoont hun huid geen spoor van zonnebrand - alsof ze de hele vakantie onder een vochtige steen in een gat in de grond hebben doorgebracht. Diep in de aarde. Daar waar wurmen wroeten en kevers graven. Daar waar ongedierte zich smikkelend overal doorheen boort. Totdat er niets meer over is.

Akke is bang dat ze zal gaan hijgen en weer duizelig zal worden. Ze zoekt steun aan de deurpost. Ze voelt zich honderd jaar oud in vergelijking met de jeugdige gestalten voor zich. Bij nader inzien bemerkt ze dat het ene kind een meisje is, onder haar grote jongensjack. Het meisje houdt de ander bij de hand, wat alleen maar kan betekenen dat het zijn jasje is dat ze daar aanheeft. Akke voelt zich ineens onbedekt en onbeschermd. Zo droegen Jante en zij ook vaak elkaars kleren. Ze hadden precies dezelfde maat, hetzelfde postuur, wat maakte dat de gasten van de theeschenkerij hen dikwijls voor zusters aanzagen. ‘En doet u maar een stuk van die appeltaart die uw zuster altijd bakt.’ Als je ze de bestelling bracht, moest je uitkijken dat je niet met je hak bleef steken in de gaten die de witgelakte ijzeren tafeltjes en stoeltjes en de blauwwitte parasols in het gazon hadden veroorzaakt, vooral aan de waterkant waar de drassigheid het gevaar vergrootte. Akke was er een keer voorover gesmakt met een dienblad vol glazen melk en wafels. ‘Niks kuilen. Je wordt te oud voor zulke zware vrachten,’ had Jante gezegd.

Akke strijkt langs haar warme voorhoofd. Hebben die kinderen niet in de gaten dat ze hier niet terecht kunnen? Zien ze dan niet dat de stoeltjes ondersteboven op de tafels staan en dat de parasols zijn ingeklapt?

‘Dit is mijn oudtante Akke,’ zegt het meisje tegen de jongen. Ze kijkt hem aan en schokschoudert even alsof ze zich voor iets verontschuldigt. Dan wendt ze zich weer tot Akke. Ze heeft hardblauwe ogen, net stukjes glas. ‘Tante Akke,’ zegt ze, ‘we komen je even gedag zeggen.’

‘Dag,’ zegt Akke.

De jongen bekijkt haar onverbloemd van top tot teen. Zijn gezicht drukt tezelfdertijd nieuwsgierigheid en onverschilligheid uit. Hij lijkt een jaar of vijftien. ‘Dag mevrouw,’ zegt hij lijzig.

‘Je krijgt de groeten van papa en mama,’ zegt het meisje.

‘O,’ zegt Akke. Tot haar opluchting weet ze plotseling weer hoe alles in elkaar steekt. Alleen wil de naam van haar achternichtje haar nog niet te binnen schieten.

‘Ze vragen of alles goed met je is,’ zegt het meisje. Ze heeft een haastige manier van spreken, alsof ze zich zo snel mogelijk door de plichtplegingen wil heenwerken om dan eindelijk ter zake te kunnen komen. Dat maakt dat Akke zich slecht kan concentreren op wat ze zegt. ‘Hoe bedoel je?’ vraagt ze.

‘Nou,’ zegt het meisje. Ze gaat omstandig op haar andere been staan.

‘Na de begrafenis en zo.’

‘En zo,’ herhaalt Akke verloren. Achter de kinderen ziet ze het meer blinken in de zon. Er scheren felgekleurde zeilen heen en weer met een vaart die haar licht in het hoofd maakt.

‘Kan ik zeggen dat alles goed met je is,’ dringt het meisje aan.

‘Ach,’ zegt Akke, ‘het leven gaat door, dat wel.’ En terwijl ze dat zegt, komt et haar voor dat het doorgaan van het leven al ondraaglijk lang duurt. Ze is ver voorbij het eindpunt en nog altijd volgt de ene dag op de andere met een onverzettelijkheid die aan het meedogenloze grenst. Ze zal toch niet het eeuwige leven opgedrongen hebben gekregen?

De jongen begint tekenen van ongeduld te vertonen. Hij heeft verveeld zijn armen over elkaar geslagen en harkt met zijn hak door het gras. Het meisje wringt haar hand onder zijn arm door. Ze plooit haar lippen tot een glimlach. Maar hij kijkt haar niet aan, hij maakt zich los en begint door zijn haar te woelen.

Snel zegt het meisje: ‘Nu we hier toch zijn, mogen we zeker wel even gaan surfen, hè tante Akke?’

Akke gebaart naar het botenhuis. Ze weerhoudt zich er nog net van, de kinderen te porren en te duwen, ga je gang, vlug maar, toe dan, verdwijn. Maar ze hebben geen aansporing nodig.

Dankbaar gaat Akke terug naar haar keuken. Doordat de blinden gesloten zijn, is het er koel en donker. Geen geluid van buiten dringt binnen door. Wat was ze hier ook weer aan het doen voordat ze gestoord werd? Aan het vegeteren, denkt Akke moe. Ze krijgt spijt van haar ontoeschietelijkheid. Terwijl de kinderen de surfspullen in gereedheid brengen, zal zij limonade voor hen maken.

Ze doet ijsblokjes in de glazen en meet siroop af, zoals ze elke zomer miljoenen keren heeft gedaan voor beleefde en onbeleefde gasten. ‘En doet u maar een stuk van die appeltaart die uw zuster altijd bakt.’

Akke zet in de glazen rietjes met een knik erin, het soort waar kinderen dol op zijn, en neemt het dienblad mee naar buiten. Ze haalt de stoeltjes van een van de tafels. Ze klapt een parasol uit. Ze schikt de glazen. Ze gaat zitten.

Na een tijdje komen de kinderen uit het botenhuis te voorschijn. Ze verslepen een mast op een wijze die Jante de huurders van hun materiaal altijd verbood. ‘Limonade!’ roept Akke. Ze verbaast zich erover hoe schriel en breekbaar de jongen en het meisje lijken nu ze hun grote zwarte jassen hebben uitgetrokken. Ze dragen allebei een kleurloos T-shirt dat hen tot halverwege de bovenbenen lubbert. Het is moeilijker dan ooit om te onderscheiden wie van de twee haar achternichtje is. Vermoedelijk is zij degene die onder het lopen het minst met de magere armen zwaait.

‘Ranja,’ zegt de ander terwijl hij zonder te gaan zitten een glas van de tafel neemt. Hij snuift luidruchtig.

‘Met een rietje,’ zegt het meisje. ‘Een rietje met een knik erin. Zulke rietjes gebruiken ze in ziekenhuizen.’

‘Voor als ie je bed niet meer uit kunt,’ zegt de jongen.

Zijn lome stem bezorgt Akke een slaperig gevoel. Ze moet zich vermannen om niet te knikkebollen. Ze heeft de eeuwigheid nog om te slapen. Ze pakt haar limonade en proeft. Te zoet. Walgelijk, denkt Akke. Ze zet haar glas terug. De jongen doet hetzelfde. ‘U hebt zeker erge dorst,’ vraagt hij. Hij knikt naar de drankjes op tafel. Het zijn er vier.

‘Tante Akke,’ zegt het meisje bazig, ‘vergis je je nou nog steeds de hele tijd?’

Akke zegt niets terug. Het zijn de kleine dingen, denkt ze, waaruit het onaanvaardbare blijkt. Dat is een onnozele gedachte. Maar er is ook niets te bedenken dat toereikend zou zijn. ‘Hoe lang is die begrafenis eigenlijk geleden?’ vraagt de jongen traag. Hij windt zijn rietje om zijn vinger en laat het dan zwiepend terugspringen.

‘De crematie,’ zegt Akke. ‘Ze is gecremeerd.’

‘Waarom?’ vraagt de jongen. Het meisje houdt zich stil. Ze kijkt naar het water alsof ze hier niet bij hoort.

‘Omdat ik niet van begraven houd,’ antwoordt Akke. Ze heeft het opnieuw erg arm. Ze drinkt een paar slokken van de stroperige limonade.

‘Je wilde toch surfen,’ zegt het meisje onverhoeds. Ze legt een hand op zijn schouder, als moet ze iets afwenden.

De jongen besteedt geen aandacht aan haar. ‘Moest ze daarom verbrand worden?’ vraagt hij. Hij heeft zich naar Akke toegebogen, zodat ze kan zien dat er zweet op zijn bovenlip parelt. Hij is nog te jong om zich te hoeven scheren. Er is geen enkele reden om te menen dat men van hem iets te vrezen zou hebben. Akke ontspant zich. Het is gezond om met jonge mensen te verkeren en hun frisse kijk op de dingen te vernemen. ‘Eigenlijk,’ zegt ze, ‘was het mijn eigen crematie. Voor mij was alles helemaal geregeld. Voor Jante hadden we nog geen voorzieningen getroffen, want ze was een stuk jonger dan ik.’

‘Dat kwam dan handig uit,’ zegt de jongen. Hij knijpt zijn ogen taxerend tot spleetjes. ‘Maar wilde zij zelf ook gecremeerd worden, dat blijft natuurlijk de vraag. Lang niet iedereen wil dat. Veel mensen moeten er niet aan denken, die hebben liever een eerlijk graf. Waar de nabestaanden bloemen kunnen brengen. Waar nog eens wat leven is van harken en schoffelen. Want zo'n graf is nog een heel onderhoud. Dat moet je er maar net voor over hebben. Het is natuurlijk een stuk makkelijker om overal vanaf te zijn.’

Hij is luider gaan praten. Daardoor hebben ze geen van allen gemerkt dat er op de parkeerplaats naast het gazon een auto is gestopt. Pas als de portiers dichtgeslagen worden, kijken ze op. Er is een echtpaar uitgestapt, een dikke kale man en een slanke vrouw die op haar naaldhakken nauwelijks door het grind vooruit komt. Akke sluit een moment haar ogen. Het is zomer, er zijn dagjesmensen. Hoe geruststellend komt haar dat plotseling voor: de troost van de aanwezigheid van vreemden. ‘Ik moet thee gaan zetten,’ mompelt ze. Ze wil overeind komen. De jongen drukt haar terug in haar stoel. ‘Iemand die allang dood had horen te zijn, hoeft niet meer te werken,’ zegt hij op die langzame manier van hem die aan limonadestroop doet denken. Hij richt zich op. ‘We zijn gesloten,’ roept hij de bezoekers toe. ‘We zijn wegens een sterfgeval gesloten.’ Het echtpaar staat stil aan de rand van het gazon. De vrouw kijkt onzeker naar haar man. Ze glimlacht zenuwachtig.

Voordat ze iets kan zeggen, is de jongen al op het paar toegelopen. Zijn armen en benen steken als aanmaakhoutjes uit zijn wijde T-shirt. Het meisje kijkt hem fronsend na. ‘Zie je wel hoe aardig hij is,’ zegt ze tegen Akke. Dan gaat ze aan haar nagels zitten pulken.

Akke hoort de auto wegrijden. Achter haar nadert de jongen. Hij legt een hand op haar schouder. Ze kijkt naar zijn pols, zo fragiel als een lucifer. Ze is zich zeer bewust van haar eigen vlees. ‘Daar ben ik weer,’ zegt hij.

‘Gaan we nou surfen?’ vraagt het meisje klaaglijk. Er is iets onrustigs

over haar gekomen, iets van wriemelen en kriebelen en niet stil kunnen zitten.

‘We kunnen je tante beter gezelschap houden,’ zegt de jongen. ‘Om te voorkomen dat iedereen over haar heen loopt. Er moet een beetje op haar gepast worden.’

Het meisje slaat haar armen om haar knieën. Ze ademt snel, alsof ze het erg warm heeft.

‘Ga toch lekker spelen,’ zegt Akke moeizaam. Langs haar hele lichaam druppelt transpiratie. Net krioelend ongedierte. Ze verlangt naar een ijskoud bad, naar Jante die haar rug afspoelt en haar water in het gezicht spettert terwijl ze lacht.

‘U vergeet helemaal uw limonade op te drinken,’ zegt de jongen. Hij reikt over haar heen, pakt een glas en zet dat aan haar lippen. De ijsblokjes zijn gesmolten, lauw spoelt het veel te zoete vocht Akkes mond binnen, ze moet haastig slikken. Ze kan het niet bijbenen, ze voelt de limonade langs haar kin lopen en in de halsopening van haar jurk verdwijnen.

‘U morst,’ zegt de jongen. Hij reikt naar het volgende glas. ‘Ik plak helemaal,’ zegt Akke. Ze probeert niet te hijgen. Ze weet de hand met het glas erin te ontwijken door vlug op te staan. De beweging doet haar duizelen. Knokig schiet de jongen toe, hij is werkelijk een en al bot, alsof hij bij het knekelhuis is afgehaald. Hij ondersteunt haar. Opnieuw beseft Akke de last van haar weerloze, weke vlees. Ze wordt erdoor vertraagd, gestremd. Naar adem snakkend laat ze zich weer op haar stoel neer.

‘Het lijkt me beter dat we u naar binnen brengen,’ zegt de jongen.

‘De zon doet u geen goed.’

‘Het gaat best,’ brengt Akke uit. Ze heeft de eigenaardige sensatie dat ze vervliegt en vervluchtigt, als rook. In de koelte van de keuken zal ze weer stollen. ‘Ik geloof niet dat ik naar binnen wil,’ zegt ze.

‘Maar die natte jurk moet uit,’ zegt de jongen.

‘Een beetje vaen op het meer lijkt me prettig,’ zegt Akke, ‘ik denk dat ik maar eens een stukje ga varen. Heen en weer.’ Het meisje houdt op aan zichzelf te peuteren. Ze richt haar boze blauwe ogen op Akke. ‘Wat praat je nou raar,’ zegt ze beschuldigend.

‘Heen en weer,’ zoemt Akke. Ze merkt dat ze erbij zit te schommelen met haar bovenlichaam, heen en weer, een gevoel dat om de een of andere reden al haar heimwee opwekt, maar toch kan ze er niet mee stoppen. ‘Als je het goed bekijkt is het leven niet zo ingewikkeld, het zijn de mensen die het gecompliceerd maken. De mensen en de liefde. Maar dat komt ongeveer op hetzelfde neer. ‘En toch is het van belang om lief te hebben,’ zegt Akke tegen haar achternichtje. Ze is op onbegrijpelijke wijze op haar benen beland, die zonder dat haar hersenen daar opdracht toe geven, voortstappen. Voort stapt Akke, tussen de jongen en het meisje in, die haar aan weerszijden bij de arm houden. ‘Daar komt de bruid,’ zingt de jongen. Of misschien het meisje. In de keuken maakt Akke zich uit hun greep los. Ofschoon de overgang tussen het felle zonlicht en het bedaarde halfduister groot is, hoeven haar ogen zich niet aan het verschil aan te passen. Hoe vreemd, denkt Akke, ik lijk wel een pissebed, de schemer is mijn element. Een aangename helderheid maakt zich van haar meester en verdringt de onbestemde herinnering aan iets onwelvoeglijks, iets waarvoor ze zich zou moeten schamen. ‘Willen jullie een stukje appeltaart?’ vraagt ze.

De jongen is nonchalant tegen de schouw gaan leunen, zijn elleboog

vlak bij een urn. Het meisje drentelt om hem heen maar hij besteedt geen aandacht aan haar. Telkens als ze zijn hand wil pakken, moet hij zich net ergens krabben. Hij neemt Akke zwijgend op. Ze probeert zich te herinneren wanneer ze voor het laatst haar haren heeft gekamd. Om aan zijn blik te ontkomen, staat ze op en draait ze zich om naar het aanrecht. Ze haalt vorkjes uit de besteklade, ze reikt omhoog voor bordjes, drie vorkjes, drie bordjes, goed zo Akke. Dan ziet ze dat er zich niets onder de taartstolp bevindt. Ze legt haar handen op het koude granieten werkblad en buigt haar hoofd.

‘Wat sta je nou te dromen,’ zegt haar achternichtje in de verte.

‘Ik denk na,’ zegt Akke op goed geluk.

‘Help jij je tante eens uit die natte jurk,’ zegt de jongen. ‘Straks loopt ze nog iets op. En die limonadevlekken gaan er vast nooit meer uit als we er niet meteen iets aan doen.’ Akke keert zich om. Ze probeert zich niet gealarmeerd te voelen. Iets oplopen - vlekken - allemaal gevaren die er gisteren nog niet waren. Maar de bedreiging ervan is reëel, dat valt te merken aan de drukkende atmosfeer, ze voelt heel duidelijk dat er iets in de lucht hangt, iets dat haar zal bespringen als ze niet heel behoedzaam is.

‘Maak je nou eens nuttig,’ zegt de jongen tegen het meisje. Hij duwt haar in haar rug. Ze laat zich duwen, ze heeft haar schouders opgetrokken en kijkt zo boos en afwerend dat Akke vlug zegt: ‘Ik kan het zelf wel.’

‘Wat ben je toch een trut,’ zegt de jongen tegen het meisje op een toon alsof hij haar een toffee toestopt, taai en kleverig op zoek naar die ene naakte zenuw waaraan vlijmende scheuten te ontlokken zijn. Het meisje houdt op met tegenstribbelen. Ze recht haar schouders, zodat haar kleine borsten zich zichtbaar aftekenen onder haar hemd. Ze legt haar handen op haar heupen en houdt haar hoofd schuin. ‘O ja?’ zegt ze. Aan de manier waarop ze kibbelen, denkt Akke, kun je horen dat ze veel om elkaar geven. Tegen haar zal niemand meer foeteren; het maakt niet meer uit of ze zich aanstelt of zich misdraagt. Ze zal zeer zonderling kunnen worden zonder dat er iemand ingrijpt om haar te corrigeren. Wat anders kan er met je gebeuren als je nooit meer wordt rondgecommandeerd?

‘Draai je om,’ beveelt haar achternichtje. Akke draait zich om. Ze laat het meisje de haakjes op haar rug losmaken. De jurk wordt van haar afgestroopt. Pas als hij rond haar enkels op de grond ligt, ziet Akke hoe besmeurd het textiel inderdaad is. Beschaamd stapt ze eruit. ‘Jezus, tante Akke,’ zegt het meisje, ‘steek je niet de moord in al dat ondergoed?’

Akke verwacht dat de jongen iets zal zeggen. Maar hij staat de foto's op de schoorsteenmantel te bekijken. Hij raakt ze een voor een aan. Nu hij in iets anders verdiept blijkt, weet Akke ineens niet meer wat ze met zichzelf moet aanvangen. Ze strijkt over haar blote armen. Ze vraagt zich af of ze aan haar keukentafel kan gaan zitten, zo in haar ondergoed. ‘Wat een kanjer,’ zegt de jongen. Hij fluit tussen zijn tanden terwijl hij een foto oppakt.

‘Kijken,’ zegt het meisje snibbig. Ze grist de foto uit zijn handen. Ze bekijkt hem met samengeknepen ogen. Dan geeft ze hem aan Akke.

‘Wat hadden jullie een maffe badpakken,’ zegt ze.

Akke ziet de jonge Jante in een rieten strandstoel. Aan haar voeten zit de jonge Akke in het zand. Hun haren zijn nat, want ze zijn zojuist in zee geweest. Achter de branding hebben ze net gedaan alsof ze

zwommen, terwijl ze elkaar onder water de badpakken uittrokken. Ze lachen allebei in de lens van de strandfotograaf.

Akke zet de foto terug op de schoorsteenmantel. De jongen kijkt haar aan. Hij zegt: ‘Zonde van dat stuk.’ Hij glimlacht. ‘Zonde,’ herhaalt Akke. Ze vindt het een wonderlijk adequate manier om haar verlies samen te vatten.

‘Ik bedoel, die had toch best kunnen trouwen,’ zegt de jongen. Het meisje stoot een geluid uit. Misschien is het lachen.

‘Is dit d'r?’ vraagt de jongen, terwijl hij de urn pakt en er even mee schudt.

Akke kan niet zo gauw reageren. Het valt haar in dat het best zou kunnen dat er een kosmische grap met haar wordt uitgehaald. Ze kan zweren dat ze de jonge Jante zojuist nog gezien heeft. Is het mogelijk dat er iets in het ongerede is geraakt waardoor Jante in een andere dimensie is beland, onverouderd, onveranderd? Alleen? Misschien ziet ze Akke op dit moment wel en probeert ze haar te bereiken.

‘Ik ben hier,’ zegt Akke luid en duidelijk.

‘Wij ook,’ zegt de jongen.

‘Hoe lang blijven we nog?’ vraagt het meisje.

‘Je tante zou net een appeltaart voor ons gaan bakken,’ antwoordt de jongen. Hij gebaart naar de bordjes op het aanrecht.

‘Dat duurt uren,’ zegt het meisje. Ze gaat aan de keukentafel zitten alsof ze besluit om maar te berusten in de loop der dingen.

‘Welnee,’ zegt Akke tot haar eigen verwondering. ‘Dat is in een wipje gebeurd als jullie even helpen. Er moeten appels geschild worden en er moet brandhout gehaald worden.’ Zonder te begrijpen waar dat vandaan komt, voelt ze zich opgewonden. Ze heeft iets te vieren, zoveel is haar duidelijk.

‘Je hebt geen kleren aan,’ herinnert het meisje haar.

‘Dat hoeft ook niet,’ zegt de jongen. ‘Het is veel te warm.’

‘Staat het mal?’ vraagt Akke. Onzeker wrijft ze weer over haar blote armen. Aan de andere kant hebben de kinderen ook niet zoveel aan.

Dit is een dag die zich aan alle wetten onttrekt.

‘De luiken zijn toch dicht? Niemand zal iets merken van wat wij hier uitvoeren,’ zegt de jongen.

Akke vermoedt dat ze tot handelen moet komen om haar feestgevoel niet kwijt te raken. Ze begint in de kasten te rommelen. Ze vindt meel, rozijnen, kaneel, boter. Haar achternichtje heeft een appel uit de fruitschaal gehaald en bijt daar lusteloos in. ‘Er wordt zeker verwacht dat ik honderd appels ga zitten schillen,’ zegt ze. ‘Dan haal ik het brandhout,’ zegt de jongen. Als hij op Akkes aanwijzingen vertrokken is, komt het meisje bij het aanrecht rondhangen. Ze opent laden en sluit ze weer. Ze neemt het grote vleesmes van zijn haakje. Ze speelt ermee terwijl ze zegt: ‘Zul je niet tegen mama zeggen dat ik hier met hem ben geweest? Ik mag eigenlijk niet met hem omgaan.’ Ze maakt wilde schijnbewegingen met het mes, alsof ze de lucht in plakjes wil snijen. ‘Luister je naar me?’

Akke kneedt het deeg. ‘Natuurlijk, kind,’ zegt ze. Ze spreidt het deeg in de beboterde vorm, drukt de randen aan. Het is een sensatie uit de omgekeerde wereld. Een leven lang heeft ze naast Jante gestaan terwijl die het deeg kneedde, spreidde en aandrukte en het wachtwoord zei. ‘Appels!’ zegt Akke met Jantes stem. Haar achternichtje slaakt een zucht, splijt met het vleesmes de aangebeten appel in tweeën

en begint de helften te schillen. Ze schilt erg dik. Stommelend komt de jongen uit de bijkeuken terug. Hij is half verborgen achter een stapel

aanmaakhout en grotere blokken. Akke kijkt naar zijn magere benen. Een wandelende takkenbos, denkt ze. Ze drukt de appelschijfjes in het deeg, strooit er rozijnen overheen en weet dat ze iets vergeet.

‘Ik bedenk me net,’ zegt de jongen terwijl hij het hout voor het ouderwetse fornuis op de vloer smijt, ‘dat zij dus min of meer in uw plaats gecremeerd is. Daaruit volgt dat u nu nog leeft. Hoe noem je zoiets?’

Akke veegt haar handen af aan haar dijen. Iets zegt haar dat de jongen er meer van begrijpt dan zij, van de wrede wegen van het lot. Ze is er alleen niet zeker van of ze in die kennis wil delen, net nu ze zich tamelijk prettig voelt. ‘We hebben meer hout nodig,’ zegt ze.

‘Er is niet meer,’ zegt de jongen. ‘Dit was het enige wat er lag. Anders moeten we maar iets anders verbranden.’ Hij bukt zich en opent de stookoven van het fornuis. Zonder doel of plan werpt hij het hout naar binnen.

Akke hurkt naast hem. Ze herschikt de blokken, duwt het aanmaakhout eronder. Terwijl ze zich beweegt en haar armen rekt en strekt, wordt ze gewaar dat ze een geur uitwalmt. Haar lichaam wasemt ongewassenheid. Ze geneert zich voor de jongen. Ze gaat weer staan. Ze wrijft de zoom van haar kamizool tussen duim en wijsvinger.

‘Ik zou het een persoonsverwisseling noemen,’ zegt de jongen, nog steeds op de vloer voor het fornuis. Ergens heeft hij een doosje lucifers vandaan gehaald. Hij houdt een vlammetje onder de brandstapel, terwijl hij Akke over zijn schouder aankijkt. ‘Hoe hebt u dat voor elkaar gekregen?’

‘Wat?’ vraagt Akke. Het schiet haar te binnen wat ze vergeten is bij haar appeltaart. De suiker.

‘Eerlijk is anders,’ zegt de jongen bij het vuur. ‘Wie het oudst is, moet het eerst gaan. Het zou een mooie boel worden als we ons daar niet aan hielden.’ Hij klinkt plotseling ontevreden en zeurderig, als een heel klein kind. Akke heeft de indruk dat ze hem eigenlijk op schoot zou moeten nemen, hij is nog zo jong, misschien is hij nooit naar behoren gezoogd. Ze laat haar hand zakken als ze merkt dat ze aan haar schouderbandje staat te pulken. ‘Ik zoek de suiker,’ zegt ze. Ook haar stem klinkt niet gewoon, de woorden komen op een eigen-aardige manier uit haar mond, als iets dat eigenlijk niet gezegd zou mogen worden.

‘Hoeveel appels moet ik nog schillen?’ vraagt het meisje. Ze vraagt het huilerig, als aangestoken door al het verdriet dat ineens in de keuken aanwezig is, alle verandering van wat zojuist nog gewoon was. De jongen richt zich op. ‘Daar weet je tante alles van,’ zegt hij snijdend. Hij staat erbij als een vogelverschrikker, de houterige armen en benen wijzen alle kanten op. Akke moet aan boosaardige sprookjes denken. Niet alleen zij is van persoon verwisseld, alles om haar heen heeft een andere gedaante aangenomen. ‘Vraag het maar aan je tante,’ zegt de jongen nog eens. Een moment is Akke bang dat ze zal gaan huilen. Maar ze kan zich nog verdedigen. ‘Ik dacht dat het niets voorstelde,’ zegt ze. ‘Ik dacht dat het een griepje was. Ik zag geen reden om de dokter te bellen. Kamillethee is meestal de juiste medicijn. Potten vol heb ik gezet. De hele nacht. De volgende ochtend zou ik zeker de huisarts gewaarschuwd hebben als dat nog nodig was. Zo deden we het altijd.’

De oven begint zachtjes te loeien ten teken dat hij op temperatuur komt. Akke wringt haar handen, die ijskoud zijn geworden. Ze doet een paar ongerichte stappen. Heen en weer. Ze wil zich aan iets

vastpakken, maar er is niets dat haar solide genoeg toeschijnt. ‘Waarom zegt er niemand iets?’ klaagt ze.

‘Daar!’ roept de jongen. ‘Een kakkerlak!’ Als een flits schiet hij langs haar heen een hoek in waar hij gaat staan stampen en trappen.

Akke is als verlamd. Kokendhete lucht suist naar haar hoofd. Als ze niet iets vindt om beet te pakken, zal ze omvallen.

‘We hebben geen ongedierte,’ brengt ze uit.

‘Dat heeft iedere bedrijfskeuken,’ zegt de jongen met gezag. Hij spiedt om zich heen. ‘Daar loopt er nog een, vlak achter u!’

Akke hoort haar ademhaling gieren. Ze kan zich niet bewegen. De jongen duikt weer langs haar, in het voorbijgaan grijpt hij haar om haar middel en tolt haar om haar eigen as, zodat de keuken wankelt en kantelt. Ze hoort hem schreeuwen: ‘Vermorzelen! Ongedierte moet vermorzeld worden!’ Draaiend en wentelend grijpt ze naar haar hoofd, ze botst tegen een stoel, ze smakt bijna tegen het fornuis, dat hees zingt als een jammerende vrouw. ‘Onder de tafel,’ tiert de jongen, ‘daar zit een compleet nest!’ Hij sjort de eikehouten tafel van zijn plaats, het meisje schiet toe, ze gilt van het lachen, samen slaan ze aan het sleuren totdat de tafel op z'n kant ligt en de stoelen verspreid terzijde zijn geworpen. Ze springen en trappen, ze dansen met molenwiekende armen en benen door de keuken, alles wat vast is raakt ontwricht. ‘Pas op!’ schreeuwen ze tegen Akke, terwijl ze haar duwen en heen en weer trekken en van links naar rechts smijten. Het is alsof ze zich een weg door kreupelhout moet banen, overal stuit ze op hun onbuigzame ledematen, hun hoekige gewrichten prikken in haar vlees. ‘Dood!’ schreeuwt de jongen. ‘Dood aan het onderkruipsel!’ Het meisje krijst woorden vol heftige, kelige klanken. Totdat ze zich ineens languit op de grond laat vallen, met haar benen door de lucht maait en uitroept: ‘Hou toch op, ik kan niet meer.’

De jongen staakt nu ook zijn geraas. Hij zet een stoel rechtop en gaat daar achterstevoren op zitten. Zijn armen bengelen dwaas over de rugleuning, als afgebroken takken. ‘Dat was me werken,’ zegt hij lijzig.

Het meisje komt half overeind. ‘Zo te zien heeft tante Akke in haar broek gepiest,’ zegt ze. Dan laat ze zich weer achterover zakken.

Akke heeft eindelijk houvast gevonden aan het aanrecht, waar ze als een voddenbaal tegenaan gesmeten is. Haar hele lichaam klopt en bonkt en gloeit. Er is iets misgegaan. De dingen zijn buiten hun eigen oevers getreden. Niets is meer wat het lijkt. Heet een tafel nog een tafel als hij niet op z'n poten staat?

‘Zoekt u nog steeds de suiker?’ vraagt de jongen.

Nu herinnert Akke zich weer dat ze de suiker vergeten was. Herinneren en vergeten gaan ook al hun eigen gang. Zoekend naar een verband kijkt ze naar de ravage om haar heen. ‘Nou hebben we alles overhoop gehaald en nog hebben we de suiker niet gevonden,’ zegt ze ontredderd.

‘O moeder,’ zegt het meisje. Ze trappelt weer met haar benen door de lucht, ze slaat haar armen om haar buik en rolt zich om en om.

‘En al die tijd stond de suiker gewoon hier op de schoorsteenmantel,’ zegt de jongen. Hij staat traag op en wijst naar de schouw. ‘Daar. Daar staat de suikerpot.’

‘Juist,’ zegt Akke voorzichtig. Om haar onzekerheid te verbergen, raakt ze even de appeltaart aan die nog steeds op het aanrecht wacht. Ze volgt met haar vinger de

deegrand. Dat kalmeert haar wat. Mijn leven lang, denkt ze, heb ik gekeken naar een hand die het deeg

keurde. Dat is gewoon. Maar hoe oud is mijn hand geworden. Ik heb de laatste tijd zeker niet goed opgelet bij het deeg kneden. ‘Suiker!’ zegt ze.

De jongen komt naderbij. ‘Het deksel klemt,’ zegt hij.

‘Geef maar hier,’ zegt Akke. Het deksel klemt inderdaad. Het lijkt wel verzegeld. Het vleesmes moet eraan te pas komen.

‘Ziezo,’ zegt Akke. Ze strooit. Eigenlijk zou je geen poedersuiker moeten gebruiken. Maar nood breekt wetten.

‘Getverdemme,’ zegt het meisje dat onhoorbaar naast haar is komen staan. ‘Dat kunnen we toch zeker niet opvreten?’ Dan begint ze te giechelen.

‘Let liever op het vuur,’ zegt de jongen. ‘Volgens mij is die oven alweer zowat uit.’ Hij gaat naar het fornuis en opent de stookoven.

‘Met dat pest beetje hout krijgen we de boel nooit behoorlijk gestookt. Dat ding is groot genoeg om een os in te braden.’

‘Je kunt er helemaal inkruipen,’ zegt Akke dromerig. Ze vindt het niet langer storend dat de werkelijkheid zo vaag is geworden. Eerder bezorgt haar dat nu een gevoel van onaantastbaarheid: ze is gescheiden geraakt van wat zich hier afspeelt, niets kan haar deren. Alleen snapt ze niet waarom ze de urn in haar hand heeft. Ze zet hem terug op de schoorsteenmantel.

‘Heb je een zaag tante Akke? Dan kunnen we je stoelpoten gebruiken,’ zegt het meisje.

‘In de bijkeuken, geloof ik,’ zegt Akke. Ze raakt nog steeds de urn aan die weer op zijn vaste plek staat. Achter haar rug verlaat het meisje met overmoedig slaande deuren de keuken. Ze zingt erbij.

‘When the saints come marching in,’ zingt ze.

Als Akke zich omdraait, ziet ze dat het helemaal niet nodig is om hout te hakken. Er is nog voldoende brandhout. Bij het fornuis staat nog een hele takkenbos, een van het formaat waarvoor je die speciale handigheid moet hebben om hem in een slag in de oven te kiepen. Akke is daar heel vaardig in, het is een kwestie van evenwicht, heeft ze Jante al duizend keer uitgelegd; de zwaarste boomstam belandt nog zonder mankeren waar je hem hebben wilt, als je hem maar precies op de juiste wijze even tegen het rooster duwt, zoals ze nu doet. Er is niet meer kracht voor nodig dan voor het afstrijken van een lucifer, zegt ze altijd tegen Jante, het is louter een kwestie van evenwicht. Alles is louter een kwestie van evenwicht. Akke heeft schik in haar eigen handigheid. Terwijl ze haar limonadejurk van de vloer raapt, neuriet ze zachtjes mee met het meisje in de verte. Het stemt haar vrolijk, gezang in haar huis. Dan schiet haar iets te binnen. ‘Er was daareven toch ook nog zo'n jongen hier?’ zegt ze hardop. Het fornuis loeit zo luid dat ze haar eigen woorden niet kan verstaan. De appeltaart zal vast gauw gaar zijn.

Uit: *Boosaardig. Oorspronkelijke Nederlandse griezelverhalen.* Sijthoff, Amsterdam, 1987.

Robert-Henk Zuidinga
Bibliografie Renate Dorrestein

I. Primair werk

1. Boeken

1.1 Niet-literair werk

Voorleesboek voor planten. Geschreven door Renate Dorrestein en getekend door Annemarie van der Meer. Ploegsma, Amsterdam, 1976. *Wie mooi wil zijn.* Raadgevingen uit vervlogen tijden. Opgetekend en van illustraties voorzien door Marjan Pennings en verteld door Renate Dorrestein. Ploegsma, Amsterdam, 1976.

1.2 Romans

Buitenstaanders. Bert Bakker, Amsterdam, 1983. (2e druk: Contact, Amsterdam, 1984) *Vreemde streken.* Contact, Amsterdam, 1984. *Noorderzon.* Contact, Amsterdam, 1986.

Een nacht om te vliegeren. Contact, Amsterdam, 1987.

Het perpetuum mobile van de liefde. Contact, Amsterdam, 1988.

Voor alles een dame. Contact, Amsterdam, 1989.

2. Verhalen

'Suiker'. In: *Boosaardig. Oorspronkelijke griezelverhalen.* Bijeengebracht en van een inleiding voorzien door Robert-Henk Zuidinga. Sijthoff, Amsterdam, 1986, p. 11-25.

'Kind met zes tenen'. In: *Kind met zes tenen. Nederlandse verhalen door vrouwen over vrouwen.* Samengesteld door Hannemieke Stamperius. Contact, Amsterdam, 1986, p. 41-52.

'Nieuwe werelden'. In: *Zoveel mannen, zoveel vrouwen. Oorspronkelijke Nederlandse verhalen rond het thema: man versus vrouw.* Bijeengebracht en van een inleiding voorzien door Albert Donk. Sijthoff, Amsterdam, 1988, p. 64-73.

3. Columns

Korte metten. (Samengesteld door Liesbeth Hendrikse). Contact, Amsterdam, 1988.

Van 1982 tot mei 1984 een wekelijkse rubriek in 'Viva', onder het pseudoniem Renee.

Sinds november 1982 maandelijks 'Korte metten' in 'Opzij'.

Sinds mei 1984 wekelijks in 'De Tijd'.

Van oktober 1986 tot en met juni 1987 'Van de campus' in 'Bzzlletin', nrs. 139 t/m 147.

4. Lezingen en essays

‘Opzij, opzij, voor de barbarij.’ In: *Wie weegt de woorden. De auteur en haar werk.* Samengesteld door Anja Meulenbelt. Feministsche Uitgeverij Sara, Amsterdam, 1985, p. 39-54.

‘Mijn pen geeft haar nog net op tijd vleugels.’ In: *De Keefmanlezingen.* Lineke Marseille (red.). Stichting Kongres Psychiatrie in Werkelijkheid, Amsterdam, 1988, p. 95-116. Eerder verschenen in ‘De Tijd’, 20-11-1987, p. 50-55.

‘Haar kop eraf! Alice als ideale heldin voor hedendaagse feministes.’ Perdu, Amsterdam, 1988.

‘Het hetero-sexuele ongenoegen.’ In: ‘De Tijd’, 7-10-1988.

‘Wat is er gebeurd met de mannenhaat?’ In: ‘Opzij’, juni 1988.

‘De man als vriend.’ In: ‘Opzij’, juni 1989.

5. Vertaald werk

5.1 Engels

‘“Make way for what people say”: Notes on gender and writing.’ In: ‘Feminist Studies’, vol. 14, no. 2, Maryland, summer 1988, p. 337-348.

‘Sugar’. In: *Half Dozen Dutch. Six writers-in-residence at American Universities.* Compiled and with an introduction by Ton Broos. Q.E.D. Press of Ann Arbor, Inc., Ann Arbor, 1988.

5.2 Duits

Eingeweihte oder Was glaubt ihr, wer ihr seid? Rowohlt, Hamburg, 1987.

Renate Dorrestein bij Sonja Barend, foto: NOS

II. Secundair werk

1. Boekbesprekingen

1.1 van *Buitenstaanders*

Rob Schouten, 'Slachtoffers van illusie en werkelijkheid'. In: 'Trouw', 15-12-1983.
Reinout Hogeweg, 'Winnen de gekken?' In: 'Vrij Nederland', 17-12-1983.
Wim Sanders, 'Humor, tragiek en leesplezier'. In: 'Het Parool', 14-1-1984.
Gerrit Jan Zwier, 'Een grondmist van melancholie'. In: 'Leeuwarder Courant', 27-1-1984.
P.M. Reinders, 'In een afgelegen huis'. In: 'NRG/Handelsblad', 13-3-1984.
Beatrijs Ritsema, 'Uitverkoren patiënten'. In: 'Psychologie', maart 1984.

1.2 van *Vreemde streken*

Diny Schouten, 'Met het oog op de knusheid'. In: 'Vrij Nederland', 20-10-1984.
P.M. Reinders, 'Leed op Lesbos'. In: 'NRC/Handelsblad', 26-10-1984.
Bob den Uyl, 'De vrolijke ellende van Renate Dorrestein'. In: 'Haagsche Courant', 7-12-1984.
Doris Grootenboer, 'Hannes Meinkema struikelt weer'. In: 'Algemeen Dagblad', 8-12-1984.
Frits Bomberg, 'Hechte karakters in *Vreemde streken*'. In: 'Het Binnenhof', 11-1-1985.
Hans Steendijk, 'Lesbisch liefdesdrama'. In: 'Brabants Nieuwsblad', 11-1-1985.
Hugo Bousset, 'Renate Dorrestein: *Vreemde streken.*' In: 'De Nieuwe', 24-1-1985.
Johan van Iseghem, 'Sluierwasem'. In: 'De Standaard', 14-9-1985.

1.3 van *Noorderzon*

Maarten 't Hart, ‘Dodo's en druipsteengrotten’. In: ‘NRG/Handelsblad’, 30-5-1986.

Joke Lindes-Nouwens, ‘De waanzin van schuldgevoelens’. In: ‘Leidsch Dagblad’, 31-5-1986.

Inge van den Blink, ‘Nieuwste roman van Renate Dorrestein: bizar en meeslepend’. In: ‘Nieuwsblad van het Noorden’, 13-6-1986.

Martje Breedt Bruyn, ‘Een overdosis van het sprookjesachtige’. In: ‘Vrij Nederland’, 28-6-1986.

Anoniem, ‘Roman vol geheimzinnigheid’. In: ‘Amersfoortse courant’, 23-8-1986.

Jaak de Maere, ‘Noorderzon’. In: Dietsche Warande en Belfort, jrg. 132, nr. 2, p. 40-44.

1.4 van *Een nacht om te vliegeren*

Inge van den Blink, ‘De barokke kluitjes van Renate Dorrestein’. In: ‘Utrechts Nieuwsblad’, 16-10-1987.

Koos Hageraats, ‘De strijd tussen geest en beest’. In: ‘De Tijd’, 23-10-1987.

Arnold Heumakers, ‘De superklutser’. In: ‘De Volkskrant’, 23-10-1987.

Aleid Truijens, ‘Herstellen in een griezeloord’. In: ‘NRG/Handelsblad,’ 6-11-1987.

Diny Schouten, ‘De wraak van een vertoornde Cassiopeia’. In: ‘Vrij Nederland’, 7-11-1987. André Mathijsse, ‘Scheiding der geesten bij Renate Dorrestein’. In: ‘Haagsche Courant’, 11-12-1987.

Tonny van Winssen, ‘Vleugels om niet te vallen’. In: ‘Diepzee’, september 1988, p. 31-35.

1.5 van *Het perpetuum mobile van de liefde*

Matthias Kooij, ‘Naar de rand van het dak’. In: ‘NRC/Handelsblad’, 11-11-1988.

Anoniem, ‘Het perpetuum mobile van Renate Dorrestein’. In: ‘Eindhovens Dagblad’, 19-11-1988.

Rob Schouten, ‘Een handvol bizarre vrouwenlevens’. In: ‘Trouw’, 24-11-1988.

Koos Hageraats, ‘Teveel woede voor één dood’. In: ‘De Tijd’, 25-11-1988.

Elly Lamers, ‘De moeizame verwerking van een zelfmoord’. In: ‘De Gelderlander’, 9-12-1988.

Peter van Vlerken, ‘Schuldgevoelens na de zelfmoord van een zusje’. In: ‘Brabants Dagblad’, 13-12-1988.

Doris Grootenboer, ‘Woud van mannenhaat’. In: ‘Algemeen Dagblad’, 16-12-1988.

Marja Klein Obbink, ‘Persoonlijk verslag van moeizame verwerking dood zusje’. In: ‘De Stem’, 31-12-1988.

Nonja Meinster, ‘Elke regel ademt woede’. In: ‘De Vrouwenkrant’, december 1988.

Arnold Heumakers, ‘Godslasterlijke ijdelheid’. In ‘De Volkskrant’, 6-1-1989.

Inge van den Blink, ‘Perpetuum mobile van autobiografie, betoog en fictie’. In: ‘Utrechts Nieuwsblad’, 12-1-1989.

Bert Kuipers, ‘Renate Dorrestein: woede als motor voor het schrijven’. In: ‘Haarlems Dagblad’, 12-1-1989.

Pauline Sinnema, ‘De obsessie en woede van Renate Dorrestein’. In: ‘Het Parool’, 19-1-1989.

Hans Warren, ‘Hoe feministisch gedram toch nog leesbaar wordt’. In: ‘De Gooi- en Eemlander’, 15-2-1989.

Hannemieke Stamperius, ‘Uitzonderlijk, erg mooi en verdienstelijk. De beste vrouwenboeken van 1988’. In: ‘Opzij’, februari 1989.

Lucie Th. Vermij, ‘De plaats van het zusje’. In: ‘Surplus’, maart-april 1989.

Marianne van de Boomen, ‘Helden die niks zaaien en heldinnen zonder hoofd’. In: ‘De Helling’, voorjaar 1989.

Rob Molin, ‘Renate Dorrestein en de tragiek van het jongere zusje’. In: ‘De Limburger’.

1.6 van *Korte metten*

Felix de Vree, ‘Geen vrouwen van het NOS-journaal’. In: ‘Het Parool’, 14-4-1988.

Diny Schouten, ‘Leuk zijn is de eerste zorg’. In: ‘Vrij Nederland’, 16-4-1988.

2. Vraaggesprekken

Frits Bomberg, ‘*Buitenstaanders* met wereld in spiegelbeeld’. In: ‘Het Binnenhof’, 7-12-1983.

Henriette Bonarius, ‘We zouden niet langer moeten roepen dat we zo worden achtergesteld’. In: ‘De Tijd’, 6-1-1984.

Arend Evenhuis, ‘Het journalistieke labyrinth van Renate Dorrestein’. In: ‘Trouw’, 12-6-1984.

Hanni Leenen, ‘Een boek schrijven is leuker dan verliefd zijn’. In: ‘Viva’, 26-10-1984.

René T'Sas, ‘Ik schrijf boeken in plaats van oude dames onder de tram te duwen’. In: ‘HN Magazine’, 27-10-1984.

H.M. van den Brink, ‘Renate Dorrestein over feminisme en literatuur’. In: ‘NRG/Handelsblad’, 9-11-1984.

Tine van Wijk, ‘Renate Dorrestein: “Ik wil dat iedereen overdekt raakt met kippevel en huiver.”’. In: ‘Viva’, 11-4-1986.

Guus Vleugel, ‘Van het katholicisme tot het feminisme: de strijd van “missionaris” Renate Dorrestein’. In: ‘Haagse Post’, 26-9-1987.

Everhard Huizing en Tonny van Winssen, ‘Ik heb de feeën zien dansen’. In: ‘Diepzee’, september 1988, p. 28-31.

Rudi Wester, ‘“Als ik een man was, was ik vast een etter.” Renate Dorrestein over haar nieuwe boek’. In: ‘Opzij’, november 1988, p. 14-17.

Hanneke Savenije, ‘Ik loop als een huppelend kind door het leven’. In: ‘Viva’, 18/25-11-1988.

Rudie Kagie, ‘Ik voel me soms net een Lou de Palingboer of een Johannes de Doper’. In: ‘Vrij Nederland’, 24-12-1988.

Jan Heemskerk, zonder titel. In: ‘Playboy’, mei 1989.

Wam de Moor, ‘Mijn woede richt zich op stereotiepen’ In: ‘Bzzlletin 166-167’, meijuni 1989, p. 3-15.

(met medewerking van Bert Peene)

illustratie: Leo Eland

Victor Vroomkoning
Gedichten

Dodenrit

Moeder wekt de doden. Voorop
mijn oom die nooit zo heeft
geleefd als in dit uur. Volgen
een stoet familieleden, een kerk-

hof buren. Vader naast me in-
gesnoerd heeft zich verloren
aan de berm. Hij loert naar UIT
en CREMATORIUM: de laatste weg

kent hij van buiten. Zijn stok
schokt in zijn dorre vuisten,
zijn hoofd schudt eeuwig nee.

Moeder laat de doden rusten
als wij het vazenpark bereiken.
Ik weifel tussen rem- en gaspedaal.

Vijftig

Ik heb een vrouw voor vrouwen,
een weldaad voor een man
zo dadeloos en weinig knap
als ik. Zij trekt ze voor
mij aan als wondernieuwe
kleren: kijk eens hoe ze staan.

Ik hoef me niet uit te sloven
om mijn aanleg bij te houden:
wekelijks omringen mij oog-
strelende creaties van haar
soort. Kalend, grijs, de mond
vol valse tanden, bij - en ver-

ziend, koud van kalkend bloed,
ontwikkel ik mijn vrouwenknobbel
moeiteloos tot ongewoon formaat.

Voorwoord

De Hogeschool voor de Kunsten te Utrecht, met name de Faculteit Beeldende Kunst en Vormgeving, heeft Fons Elders in staat gesteld een eerder gedaan voorstel uit te werken tot een Studium Generale in het studiejaar 1988-1989.

Elders' voorstel hield in een reeks voordrachten te organiseren over moderne poëzie en literatuur: niet de poëzie en literatuur uit West-Europa en de Verenigde Staten, maar uit Centraal en Oost-Europa, Zuid-Amerika, Japan en China.

Bij het verschijnen van dit dubbelnummer zijn er vijftien voordrachten gehouden.

Wij publiceren de bijdragen uit de eerste ronde over Centraal en Oost-Europa, inclusief de inleiding van Elders tot het Studium Generale en een gesprek van Elders met Martin Mooij, directeur van Stichting Poetry International.

De hier gepubliceerde voordrachten werden in Utrecht gehouden op 2-11-'88 (Elders), 9-11-'88 (Rasch), 16-11-'88 (Beranova) en 23-11-'88 (Gradov)

illustratie: Leo Eland

Fons Elders
Zeven fragmenten over Vrijheid en Taal

Eerste gezongen fragment: het begin

A O OE E I AO OE E I AO OE E I

Dit is een mantra: de kringloop van centrum-zoekende en centrum-vliedende energie, die in sommige Shinto-kringen gepractiseerd wordt, maar mogelijk van boeddhistische oorsprong is.

Bron: Jean Herbert, Shinto, the fountainhaed of the gods. George Allen & Unwin, London 1967, p.85.

Tweede fragment: het eind

ik eksplodeer terwille van jou

laatste angst
laatste zekerheid
angst voor de dood
fijn gevoel

ik word heel oud
ik kan niets zeggen
alleen film kan het overbrengen
vooral mijn handen, elders-handen, zoals je zegt

ik word opa
oud oud oud,
weg

jij transformeert, alma
golven, trillingen
alles golft
jouw schrijven is meer dan golfbeweging
maar niet meer dan ik nu zeg
niet meer dan dit geluid
dit geluid sterft
geluid wordt weer geboren
is weer hetzelfde
misschien bestaat er geen dood

touch your lips
touch your lips

gaat te vlug
golven golven golven
niet te stuiten
en vermoeiend
het leven moet zichzelf mateloos opteren

Salvador Dali schrijft over de zachte rug van Hitier
moet het geile vlees etaleren
ontzettend
vies geil
ik kan alleen in me zelf kruipen en vergaan als Carmiggelt
elke dag daal ik een trapje af naar de kelder
Carmiggelt schrijft elke dag over de dood
elke dag een trapje af naar de kelder
lezers zijn sadisten, zien het niet
lezers zijn slagers, die hun eigen gehakt draaien
Carmiggelt gooit zich elke dag voor de leeuwen
dat begrijp ik niet
mensen hopen dat Carmiggelt zich goed beroerd voelt
zij kunnen dan leven

het echte leven is een geweldige spin met diamanten, goud, platina
heel mooi geluid om dat te zeggen
doortrekt alles
Regi's, Nita's
wat kan je zeggen, wat komt er over
de dood zijn allemaal bajonetten
eronder vlammetjes
tongetjes begerig naar het staal van het leven
het hele warme leven van die jongens
staal lijkt dood
is godverdomme het enige dat leeft
trekt alles naar zich toe
hangt boven tafel
is trapje van Carmiggelt naar beneden
lol voor toeschouwers

ik zie Rubensvrouwen
ik voel me schuldig dat ik alles laat gebeuren
alles spuit eruit
schuldig
zie weer bajonetten
ik zie lampjes van electrische centrale
leven is niets tegenover lampjes en bajonetten
ik wil die lichamen terug
ik wil dat alles spuit

gezicht van oude neger
verandert in oude vrouw
verandert in jonge vrouw
jonge vrouw wil ik neuken
dat is het leven
midden in geweldige kut zie ik geraamtes
geweldig mooie negerin
allemaal geraamtes
te geil voor mij
die kut is het gebouw van de VN in New York
waar diplomaten rekenen
hoe vaak in die kut
voor hoeveel kinderen in die kut
denken zij de dood uit

hebben niet in de gaten dat zij zelf dood zijn

anti-raket
explodeert
kut in brand
napalm, napalm
hersens lossen op van de heren
stinkt geweldig, mooie kleuren
wolken trekken op

kut is hoofdcentrum van Verenigde Naties
kut baart papaver
papaver heeft stamper
stamper is mijn pik
eerste papaver met een stamper
het hele leven is papaver met mijn pik als stamper
met dat bloemetje in de hand steken we over het water
dat weet je, alma
ik laat je nu achter
ik kom zo terug
ik ga even het bos in
Dante was op zoek naar Beatrice
bestaat natuurlijk niet
ik ga het bos in
catacombe in
bos en catacombe verraden allebei het raadsel:
waar is Beatrice
waar is onsterfelijkheid

Beatrice is geen vrouw
maar de onsterfelijkheid, waarnaar Dante zoekt

laat me gaan, als ik het bos in ga
wacht maar, ik kom terug
ik zoek net als Orfeus
maar je weet dat je nooit meer terugkomt
dat verhaal is mooier dan de werkelijkheid

het probleem is: we hebben miljoenen zien sterven
maar hebben niet de moed van veertig hoog naar beneden te springen
daarom zijn we morsdood
we zijn goed ziek
we zitten in de orde van de knakworstjes
daar lijken we allemaal op
medici denken dat ze superieur zijn over de dood
leveranciers van knakworstjes zijn het
kassa!
wilt u betalen voor uw doodgaan, mijnheer
wilt u betalen, mijnheer, voor uw doodgaan
wilt u betalen, mijnheer, voor uw doodgaan?
nee, ik wil alleen betalen voor mijn leven
die mijnheer bij de kassa moet opdonderen
anders moeten wij hem verslinden
hij moet heel gauw plaats maken voor een filosoof

of een geile kut
anders maakt de dood geen plaats voor het leven
als alle artsen opdonderen lost alles zich vanzelf op
zweren hebben geen recht van bestaan

wij trekken ons terug op een eiland, alma
dat wilde jij toch al
dan kan het leven grote oervormen aannemen
a la Juan Miro
bij triest weer de graftekens van Paul Klee
prachtige graftekens
zij zouden zich moeten oplossen in Miro
Klee is bang voor de dood
Miro is niet bang voor de dood

mijn stem is als van een Balinese vrouw
met hele lange wimpers
Lyda daalt de trap af
als Carmiggelt
het is 12 uur 's nachts
Herman Gordijn speelt begrafenisondernemer

ik vraag me af
als ik dit vertel
of er wel een dood is
het leven
dringt zich aan me op als een strijd
tussen bloemetjes en zonnetjes
geile lichamen en prieeltjes
artsen zijn dienaren van de dood
niet van het leven
artsen hebben alles met de dood te maken
filosofen met het leven.

Geïmproviseerde tekst voor het artsencongres in de Rai te Amsterdam, 1967 onder de titel: ‘Omgaan met de dood’.

Delen van deze tekst zijn uitgangspunt geweest voor het tweede deel van ‘Liever Geen Bloemen’ door Fons Eyckholt, een theaterproductie in de Melkweg in 1969 met film, geur, dia's, mime en licht.

Derde fragment: de wolkenkist

Johan Claassen was een van de deelnemende kunstenaars in het experimentele landschapsproject ‘Zeevang’, een initiatief van Fons Elders.

Een van Claassens's ‘objecten’ was een kubus, getiteld: cloudbox/mirror box.

Claassen's beschrijving van de wolken/spiegelkist luidt als volgt:

‘Een van binnen en buiten zwart geverfde kist (af. 150 × 150 × 150 cm.), staande op een 3 meter hoge stellage. Binnen een zwarte stoel aan een zwarte tafel, een zwarte kussen (ter ondersteuning van de ellebogen), een zwart gordijn voor een schuin

geplaatste spiegel (af. 40 × 55 cm) waarin men de Hollandse (Warder) luchten voorbij kan

zien trekken, een vogel, de sterren, de witte condensstreep van een vliegtuig.
Voor praktiese doeleinden: zie THIEME'S NATUURKUNDE IN 'T VRIJE VELD. Deel II. (snelheid/hoogte/trekrichting der wolken door middel van een spiegel).

Het fragment dat nu volgt is een tekst, geschreven in de wolkenkist op zaterdag 20 september 1975.

Wolkenvelden trekken traag voorbij in de spiegel tegenover mij: Ik zit in een immense ruimte, een kist van 150 × 150 × 150 cm. De stilte van de wind is rustgevend. Geluiden zijn op weg naar een geluidloze wereld.

Het licht van de hemel recht tegenover mij is statisch als een witte muur, althans voor mijn oog. Mijn oog ziet het licht als een witte muur, terwijl de fysica vertelt dat het licht een constante golfbeweging is.

Ik laat deze discussie tussen mijn oog en mijn verstand een chemische oplossing aangaan in de melkachtige substantie recht tegenover mij. De lichtmuur begint zich op te lossen in bewegende vlakken van melken waterachtige kleuren, door de mensen wolken genoemd. Op de deur van dit zwarte hok staat ‘cloudbox’.

Een vlieg doet wanhopige pogingen door de glasplaat de buitenkant van deze kooi te bereiken, daarin niet gehinderd door enige kennis van de situatie. De vlieg en ik lijken op de grotbewoners van Plato: de spiegel is ons uitzicht op de werkelijkheid. Anders dan bij de grotbewoners van Plato is onze werkelijkheid de lucht, niet de aarde, met alles wat zich ver genoeg boven de aarde bevindt: ‘wolken’, ‘vogels’, ‘maanlicht’, ‘vliegtuig’.

Hoe langer ik drie meter boven het weiland in deze kist in mijn spiegel kijk en hoe rustiger ik word in mijn denken, hoe meer subtiele veranderingen in licht en kleur zich afspelen in mijn venster op de hemel.

De golfbeweging van het water in het IJsselmeer zet zich voort in de golfbeweging van de wolken en in de gestolde beweging van de aardkost, die nergens op aarde zo vlak is als hier. De verklaring is simpel. Drie meter beneden mij was vroeger geen aarde. De boeren hebben dijken gebouwd en het water net zo lang weggemalen tot zij land overhielden, mensenland, vlak als de vloeren van onze huizen. Mensen worden gek als de vloer van een huis niet vlak is. Mensen worden gek als hun omgeving voortdurend verandert. Het menselijk denken verzint duizenden trucs om de voortdurende beweging ‘lucht’, ‘water’, ‘vuur’ en ‘aarde’ te vervangen in de fixatie van een ansichtkaart. Op gesublimeerd niveau noemen we die ansichtkaart kunst. We plaatsen die gestolde ontroering in een museum, voorzien van jaartal en titel. Alle onrust en niet-begrijpen wordt door de onfeilbare autoriteit van de museummuren de kop ingedrukt.

Het museumprotocol is niet minder dwingend dan het protocol van Paleis Soestdijk, of het protocol rond de uitreiking van de Erasmusprijs aan Sandberg en Gombrich in het Vincent van Gogh-museum, ‘deze tempel’ zoals Gombrich, de schrijver van KUNST en ILLUSIE, het noemde. Tijdens deze uitreiking vertelde Prins Bernhard in zijn door iemand anders geschreven speech dat hij het anti-elitaire museumbeleid van de heer Sandberg zo waardeerde. Prins Bernhard, Zijne

Koninklijke Hoogheid, vertelde dat hij het anti-elitaire museumbeleid van Sandberg zo waardeerde. Niemand kijkt verbaasd. Liesbeth List zingt in de pauze voor Hare Majesteit over matrozen die hun broek laten zakken.

De verhouding tussen Kunst en Natuur blijkt een onverwoestbaar leven te leiden, tot in de wolkenkist.

Uit: Fons Elders, Lucht Water Vuur Aarde. A. Landshoff, Bentvelt-Aerdenhout 1977, p.39.

Vierde fragment: Denkatorium

Het volgende fragment heb ik geschreven voor Bert Schierbeek als 'hommage' voor zijn zeventigste verjaardag in 1988.

De tekst is een inwendige monoloog van Socrates, waarin hij zich rekenschap aflegt van zijn weigering zijn dialogen in geschreven teksten vast te leggen.

Denkatorium

Het toneel is spaarzaam verlicht.

Onder de bank staat de bandrecorder, met voetbediening.

De vragen worden 'live' gesteld; de antwoorden per taperecorder.

Socrates, waarom wil je nooit iets opschrijven van onze gesprekken met onze vrienden, zoals het prachtige gesprek van vanmiddag met Bert, Frits en Harry? Omdat een beschrijving van ons gesprek de spontaniteit van onze intuïties en ideeën aantast.

Verklaar je nader.

Een spontane dialoog over vriendschap en eros is een uitdrukking en versterking van onze ervaring van vriendschap en eros.

Maar zodra ik die spontaan gegroeide dialoog wil neerschrijven, moet ik afstand doen van onze spontane ervaring, omdat ik als schrijver wel kan schrijven zonder die ervaring, maar niet zonder het inzicht in die ervaring. En het inzicht, dat nodig is voor het schrijven, schept onontkoombaar en noodzakelijk afstand.

Ik volg je niet, *Socrates*

Een man, die verdrietig is, zit binnen de cirkel van zijn verdriet, of hij nu praat of zwijgt. Een vrouw, die woedend is, zit binnen de cirkel van haar woede, of zij nu schreeuwt of kijkt. Zodra echter de verdrietige man of de woedende vrouw hun ervaringen gaan beschrijven, moeten zij de cirkel van het verdriet en van de woede verlaten om er van buitenaf naar te kijken.

Is het onontkoombaar verlies van spontaniteit de enige reden, Socrates, dat je niet schrijven wilt?

Neen, er zijn zoals altijd meerdere redenen te geven voor een en hetzelfde.

Als ik het gesprek van vanmiddag zou beschrijven, zou ik alleen al door de beschrijving de indruk wekken dat de diverse ideeën en opinies de moeite van het opnieuw overwegen en herhalen waard zijn. En dat

ik aan de herhaling van die opinies de voorkeur zou geven boven het steeds opnieuw onder woorden brengen van onze onwetendheid. Bovendien zou het beschrijven van al die opinies de indruk kunnen wekken dat zij allen even betekenisvol zijn.

Maar het beschrijven ervan betekent toch niet dat je de ideeën van Bert even belangrijk vindt als die van Harry?

Toch wel, want voordat er een verschil in kwaliteit kan worden geconstateerd, moet er een overeenkomst zijn, want zonder overeenkomst is er geen verschil.

Maar het is toch altijd waar dat er zonder overeenkomst geen verschil is en zonder verschil geen overeenkomst?

Als iets altijd waar is, hoeven we er niet over te praten.

Maar er is verschil tussen een waarheid, die als een zeepbel tussen vier mensen op en neer danst, en een waarheid, die zich manifesteert als een cycladisch beeldhouwwerk.

Door zo'n gesprek tussen ons op te schrijven, geef ik het een eigen leven mee, onafhankelijk van de vier debattanten. De zeepbel wordt een standbeeld.

De geschreven tekst gaat zich onttrekken aan onze dronkenschap om zich toe te vertrouwen aan de Geschiedenis van de Toekomst.

Ben je dronken, Socrates?

Dat weet jij zelf beter dan ik.

Een goed geformuleerde vraag van mij is voldoende om die oeverloze gesprekken van Bert, Frits en Harry onmiddellijk in te dammen. Ik hoef hen alleen maar te vragen, wat mooier is: hun opvattingen, inclusief de onderlinge verschillen of een hengstige merrie, die de hengst begroet met extatisch gehinnik en een machtige stroom urine.

Soms is het stellen van een vraag het beantwoorden van een vraag.

Exact, mijn jongen en daarom schrijven wij nooit iets op.

Want het vragen gaat vooraf aan het antwoorden. De vorm van de vraag; het moment, waarop hij gesteld wordt; aan wie hij gesteld wordt; in welke samenhang en niet te vergeten door wie hij gesteld wordt, bepaalt de betekenis van een mogelijk antwoord. Het idee dat dit ragfijne weefsel van vragen en antwoorden door hen neer te schrijven wordt losgemaakt in ruimte en tijd van degenen, die elkaar met goddelijke en menselijke zin en onzin toespreken, bezorgt mij koude rillingen.

Toch sta je iedereen te woord, Socrates, zonder aanzien des persoons!

Het gesproken woord houdt onbewust rekening met de toehoorder, in tegenstelling tot het geschreven woord. Het gesproken woord is relatief, want er zijn meestal tenminste twee mensen. Het geschreven woord neigt naar het absolute, want er is meestal een lezer.

Maar in onze gesprekken stel ik Frits een andere vraag dan Bert, en bij Harry is het soms voldoende om bijna onzichtbaar het hoofd te schudden. Hoe kun je de schoonheid van deze subtiele verbale wisselwerking vergelijken met geschreven teksten, die geeuwend terzijde worden gelegd door critici, die zelf niet kunnen schrijven, laat staan kunnen lezen?

Als ze rechtstreeks met mij spreken zonder het papieren, geschreven medium, heb ik heel snel ontdekt, welke teksten zij denken te begrijpen

en welke niet. Maar de critici ontdekken dat nooit, omdat zij niet rechtstreeks met mij communiceren.

Ben je katholiek geworden, Socrates?

Zo'n vraag kun je beter aan Gerard stellen. Ook wij moeten onze plaats kennen. Ik zou zelf de voorkeur geven aan het woord ‘symposieren’ in plaats van communiceren, maar het is weer het voordeel van de gesproken taal, dat je in De Brakke Grond in 1988 Plus anders praat dan op de Atheense bodem in 418 Min.

Niemand vandaag de dag begrijpt het prachtige archaïsche woord ‘symposieren’, dat niet alleen praten, maar ook eten en drinken betekent en dat niet in je eentje, maar met vrienden. Het is een woord uit een periode van onze geschiedenis waarin praten en zingen; denken en herinneren; debatteren en wandelen nog aan elkaar verwant waren. Sinds het geschreven woord, hebben de mensen hun geheugen verloren. Sinds er bibliotheken bestaan, wordt er in stilte gelezen en zijn de woorden in de hoofden van de lezers van hun klank beroofd.

Maakt de afwezigheid van je vriend je niet wat bitter, Socrates?

Niks vriend. Begrijp je niet dat boeken op een stoel worden geschreven en dat de boeken daardoor langzaam maar zeker de gefixeerde vorm en functie van die stoelen hebben overgenomen? Geschreven teksten horen bij stoelen, zoals stoelen horen bij huizen en steden. Boeken zijn het hart van de sedentaire cultuur. Ze zijn vijandig aan beweging.

Breng je daarom de nacht liever met een geliefde door dan met papier en pen?

Eros is beweging; denken is beweging; praten is beweging. De orale cultuur laat alle handelingen tegelijk toe. Maar het schrijven vraagt distantie en selectie; afzondering en een stabiele stoel. Het schrijven verschilt van het spreken zoals een kanaal verschilt van een rivier. In de kanalen van onze literatuur maakt het woord zich los van de klank; de klank maakt zich los van de betekenis; de betekenis maakt zich los van de toehoorder; de toehoorder maakt zich los van zijn omgeving; de omgeving maakt zich los van de aarde en de hemel; de aarde en de hemel maken zich los van elkaar.

Socrates, wordt wakker. Je ijlt!

Fons Elders

Amsterdam, in de nacht van 13 op 14 juni 1988/1e versie

Warder, in de nacht van 16 op 17 juni 1988/2e versie

Vijfde fragment: Dames en Heren

Dames en Heren, de drie woorden, die ik zojuist heb uitgesproken, lijken een duidelijke betekenis te hebben, zoals elk cliché.

Als we ons echter afvragen, welke onuitgesproken veronderstellingen schuilgaan achter deze aanspreektitel kunnen we ons gaan verbazen. En pas als we ons verbazen, kan een nieuw inzicht ontstaan.

Ten eerste heb ik U via ‘dames en heren’ ondergebracht in twee groepen: die van de dames en die van de heren. Ik heb met deze aanspreektitel de mensen verdeeld in twee categorieën op basis van een geslachtskenmerk: het vrouwelijke en het mannelijke, terwijl er in een verhaal over Vrijheid en Taal eerder sprake is van kwesties van de geest dan van het lichaam.

Ten tweede heb ik U als dames en heren met behulp van het woordje ‘en’ aan elkaar gekoppeld, alsof we voor elkaar bestemd zijn vanuit deze geslachtelijke onderscheiding. Velen onder U zullen het daarmee wel eens zijn, maar sommigen kunnen daar wat moeite mee hebben. Ten derde heb ik U aangesproken met twee termen, die qua verzameling alle mannen en vrouwen bevatten, dus meer dan 4 miljard mensen, terwijl wij hier met een kleine honderd mensen bij elkaar zijn.

Ten vierde heb ik niets specifieks gezegd over U: iedereen is in de aanspreektitel herleid tot ‘een vrouw’ en tot ‘een man’, zonder rekening te houden met de grote verschillen tussen de vrouwen onderling en de mannen onderling.

Waarschijnlijk zijn er nog meer veronderstellingen bloot te leggen, bijvoorbeeld door het jaar ‘1917’ in Petrograd in herinnering te roepen. Daar werden volgens de beschrijving van John Reed in ‘Ten days that shook the world’ de gegoede burgers na het uitbreken van de Oktober-revolutie 's morgens in de tram aangesproken met ‘kameraad’ in plaats van het vertrouwde, burgerlijke ‘mevrouw’ of ‘mijnheer’. De afstandelijke, burgerlijke groet middels ‘mijnheer’ en ‘mevrouw’ had plaatsgemaakt voor de solidariteitsgroet van de arbeiders: ‘kameraad’.

Ruim zeventig jaar later schreeuwt de discjockey in Bentley's discotheek in Mid-Manhatten: ‘Dames, heren en sletten, even de handen op elkaar voor Lady Hennesy Brown.’

Zesde fragment: over taal en vrijheid

Het onderwerp ‘taal en vrijheid’, evenals ‘dames en heren’ een verzameling van drie woorden, behoort tot de meest belangwekkende, maar ook moeilijkste onderwerpen van de filosofie.

Als ik op dit moment roep: dit is een gebouw, dan weet U nog niets, tenzij door om U heen te kijken. Het is niet te danken aan het woord ‘gebouw’ dat U iets weet, maar door Uw ogen de kost te geven. Het enige dat U weet, als ik het woord ‘gebouw’ gebruik, is dat het niet over een giraffe gaat, hoewel een giraffe prima in de hal van dit gebouw zou kunnen huizen, beter dan in de artis in Amsterdam.

Elk woord dat we gebruiken, of het nu het woord ‘ik’ is of het woord ‘gebouw’, ‘mens’ of het woordje ‘of’, heeft de functie Uw aandacht af te leiden van alle andere woorden, die een bepaalde verzameling aanduiden, ofwel U op het spoor te zetten van een bepaalde redenatie. Ik herhaal: het woord ‘gebouw’ zegt meer over wat het niet is, bijv. geen stoel, geen mens, geen God, dan over wat het wel is.

Als ik het woord ‘of’ gebruik, een zogenaamde logische term, kunt U gissen of ik dit woord ‘of’ gebruik om iets anders uit te sluiten, in de zin van: of levend of dood, ofwel dat het een van de vele mogelijkheden is, waartussen ik nog geen keus kan maken. Bijv., ik heb mijn hoed thuis laten liggen, in de trein, in een café, of hier op de Academie.

Als ik woorden gebruik als ‘als - dan’, of ‘omdat - daarom’, redeneer ik in bepaalde verbanden. De taal suggereert een verband dat er in werkelijkheid niet hoeft te zijn.

Het is een voortdurend wonder dat we over en weer de indruk hebben elkaar te begrijpen. Want de taal is een wereld op zich zelf, een autonoom medium dat uniek

is in zijn structuur en uitdrukkingsmogelijkheden, maar waarvan op geen enkele manier vaststaat dat het

werkelijk uitdrukt, wat we via de taal willen uitdrukken. Taal en werkelijkheid verschillen even fundamenteel van elkaar als cijfers en rozen.

In Philosophy of Symbolic Forms vertelt Ernst Cassirer, hoe een Indiaan gevraagd wordt in zijn taal de Spaanse uitdrukking te vertalen: 'Iluvia - het regent (nu)'. De man wil dit niet, terwijl hij Spaans kent en de vraag begrijpt. De reden is dat het op dat moment niet regent en de man niet kan liegen, althans niet in zijn eigen taal. In het Spaans kon hij wel zeggen dat het regende, want hij had ontdekt dat de Spanjaarden allerlei uitdrukkingen gebruikten, die niet klopten met de concrete werkelijkheid van dat moment.

Taal en werkelijkheid zijn in deze Indiaanse opvatting afhankelijk van elkaar, in de Spaanse opvatting onafhankelijk van elkaar.

Niet alleen de verhouding tussen taal en werkelijkheid is boeiend en mysterieus, maar ook de verhouding van een zin tot zijn mogelijke betekenissen. De zin: Pauline trekt Pauls hemd uit, kan betekenen dat Pauline het hemd van Paul zelf aan heeft en dat nu uittrekt, maar het kan ook betekenen dat ze Paul een handje helpt bij het uittrekken van zijn hemd. Niemand kan op voorhand beslissen, welke betekenis van die twee in deze taaluitdrukking de juiste interpretatie is zonder verdere concrete informatie.

Dat wij elkaar begrijpen, is meer een kwestie van conventie, verbeelding en inbeelding dan van werkelijk begrijpen.

Dit klemt des te meer, als we bedenken dat we in taal meer kunnen zeggen dan we kunnen denken. Bijv., de zin: 'de cirkel is vierkant', kan wel gezegd worden en is qua zin grammaticaal correct, maar kan niet gedacht worden. Als we echter meer kunnen zeggen dan we kunnen denken, dringt zich de vraag op, of ook het tegendeel geldt: kunnen we meer begrijpen dan we in taal kunnen uitdrukken?

Ik kan hiervan in taal uiteraard geen voorbeelden geven zonder mij zelf belachelijk te maken. Het antwoord hierop blijf ik U dus schuldig, tenzij U genoegen neemt met het woordje 'ja'.

Maar wat betekent het, als ik in deze context 'ja' zeg. Ik wil dit 'ja' op de vraag, of we meer kunnen denken dan we in taal kunnen uitdrukken, vergelijken met het woord 'Mali' op een plankje aan een paaltje in Reggane, een gehucht in de Westelijke Sahara. Dit bordje wees ons in 1973 de weg, al wapperend in de wind, naar een land dat tweeduizend kilometer verderop lag. Het was het enige teken in die eindeloze woestijn.

Dit is de kracht van het woordje 'ja': het geeft oriëntatie; het geeft een intentie aan, maar het biedt uiteraard aan de twijfelaar weinig of geen houvast. Want ook ons 'ja' op allerlei vragen wappert voortdurend in de wind, afhankelijk van wie het zegt tegen wie in welke context.

Om U niet volledig wanhopig te maken of me zelf onverstaanbaar, terwijl ik het tegendeel nastreef, zal ik nu drie termen introduceren en een kort commentaar op deze drie termen leveren.

Die drie termen of woorden zijn: syntax, semantiek en pragmatiek. Elke student in de taalfilosofie wordt hiermee geconfronteerd, al zal iedere docent en student er verschillend mee omgaan.

De syntax betreft de grammaticale structuur van de taal. Pas door de grammaticale ordening kunnen woorden onderling een specifieke betekenis krijgen. De grammaticale ordening noemt de linguïst Noam Chomsky de oppervlakte-structuur

van de taal. De betekenis van een zin is niet identiek aan deze grammaticale ordening, zoals het

hierboven gegeven voorbeeld: Pauline trekt Pauls hemd uit, duidelijk maakt.

Vandaar is het zinvol een onderscheid te maken tussen de oppervlakte-structuur van een zin, en de diepte-structuur van een zin. De diepte-structuur heeft betrekking op de betekenis(sen). Vandaar het onderscheid tussen syntax en semantiek.

Het verbazingwekkende verschijnsel doet zich voor dat wij niet alleen met een beperkt aantal klinkers en medeklinkers, die zelf een reeks klanken zijn, een onbeperkt aantal woorden kunnen vormen, maar ook dat we met een beperkt aantal grammaticale regels een oneindig aantal (nieuwe) zinnen kunnen vormen, en daardoor een oneindige reeks nieuwe betekenissen kunnen creëren, die al of niet verwijzen naar bestaande situaties.

Tegelijkertijd wordt het vanuit het onderscheid tussen oppervlakteen dieptestructuur duidelijk dat er geen eenduidige en ondubbelzinnige relatie bestaat tussen de grammaticale vorm van een zin en de betekenis(sen) van diezelfde zin. Elke zin, die ik hier en nu uitspreek, leent zich onontkoombaar voor meerdere interpretaties.

Het is opmerkelijk dat we doorgaans veronderstellen dat we elkaar begrijpen, terwijl we daar nooit echte zekerheid over kunnen verkrijgen. Een nadere toelichting van een bepaald idee, bijvoorbeeld het idee ‘vrijheid’, kan misschien bijdragen aan een beter begrip ervan, maar tegelijk ook een bron zijn van nieuwe misvattingen t.a.v. de intenties van de spreker.

Als we het woord ‘vrijheid’ definiëren als het vermogen steeds nieuwe betekenissen te ontwikkelen, en dat is toch de essentie van de menselijke creativiteit, is de gesproken en geschreven taal de belangrijkste uiting van deze vrijheid. De taal is zowel voorwaarde als medium om nieuwe betekenissen te ontwikkelen. Taal is identiek aan vormgeving.

Elke luisteraar en lezer interpreteert voortdurend alles, wat hij leest of hoort. Er zijn tenminste twee partijen betrokken bij het proces van betekenis-geving, namelijk de spreker en de luisteraar; de auteur en de lezer.

Om die reden wordt door de Noorse filosoof Arne Naess gesteld dat de betekenis van een zin afhangt van wie iets zegt, tegen wie en in welke context. Deze taalopvatting duiden we aan met de term ‘pragmatiek’.

Vanuit de pragmatische benadering van de taal is het streven om in de nieuwe uitgave van de Van Dale een aantal woorden en uitdrukkingen te voorzien van de term ‘beledigend’ niet terecht. De term ‘beledigend’ wordt een fixatie van een historisch gegroeide betekenis, onafhankelijk van het concrete gebruik. Wat in de mond van de een een belediging kan zijn, bijv. zo ‘zat als een Pool’, is het niet in de mond van een ander. Bovendien kan een belediging alleen effectief zijn, als degene, op wie de belediging gericht is, de belediging aanvaardt. Zolang zij zich er niets van aantrekt, mist degene, die haar probeert te beledigen, zijn of haar doel.

Ook hier is sprake van vrijheid, niet zozeer door de taal zelf, maar door het niet reageren op taal.

Zevende fragment: Over Vrijheid

De titel van dit fragment laat op het eerste oog aan duidelijkheid weinig te wensen over. Dit is echter schijn. Het woord ‘vrijheid’ is

een zelfstandig naamwoord, een aanduiding van een idee met een rijke geschiedenis, niet meer en niet minder. Pas als we de idee ‘vrijheid’ concretiseren door er een netwerk van andere ideeën omheen te spinnen, begint de idee ‘vrijheid’ levend te worden.

Negen van de tien studenten, die ik enkele jaren geleden vroeg een kort essay te schrijven over vrijheid, definieerden vrijheid spontaan als de afwezigheid van dwang, als het ‘vrij zijn van...’. Met deze benadering van vrijheid volgen zij de betekenis, die J.S. Mill geeft aan het begrip ‘vrijheid’ in zijn essay ‘On Liberty’. Het is de individualistische en liberale opvatting van vrijheid.

Zodra ik echter alleen door het leven ga, en niemand meer op een aanwijsbare manier enige dwang op mij uitoefent, ontdek ik dat ik geen stap verder ben gekomen, want de beperkingen, die anderen aan mij hebben opgelegd, duiken nu even sterk op van binnenuit. Alle belemmeringen van mijn vrijheidsgevoel, die ik eerst aan anderen toeschreef, duiken nu op in nieuwe gedaanten: te weinig vrienden, te weinig geld, het onmachtsgevoel vorm te geven aan mijn leven.

Het ‘vrij zijn van...’ blijkt alleen effect te hebben, als ik de idee ‘vrijheid’ radicaler toepas: niet alleen op de buitenwereld, maar ook op mijn behoeften en verlangens, want onze begeerten en angsten zijn de bron van alle lijden, zoals Siddharta Gautama ca. 2500 jaar geleden ontdekte. Of in de woorden van Spinoza:

Vrijheid en dood zijn de belangrijkste filosofische kwesties.

Als we de angst voor de dood kunnen overwinnen, zijn we een vrij mens. Pas dan krijgt ons leven een draaglijke lichtheid.

‘Het vasthouden aan de menselijke stem, die illusie.’
Fons Elders in gesprek met Martin Mooij

‘Ik geloof niet dat je van dit land een poëzieland kunt maken. En dat is ook niet nodig.’ Deze mening werd verkondigd door Martin Mooij, tijdens een gesprek dat Fons Elders op 16 augustus 1988 met hem voerde. Het interview centreerde zich rond de achtergronden en de rol van de Stichting Poetry International, een initiatief waarvan Mooij vanaf het begin de leiding op zijn schouders nam. De gedachtenwisseling vond plaats binnen het kader van een lezingencyclus over poëzie en literatuur aan de Faculteit van Beeldende Kunsten van de Hogeschool voor Schone Kunsten te Utrecht.

Deze tekst is een beknopt verslag van het gesprek.

In predestinatie geloof ik niet, maar er zijn dingen die in je leven een rol spelen. Ik was 9 jaar toen de oorlog in Nederland uitbrak, kom uit een klassebewust arbeidersgezin, waar belangstelling voor cultuur werd gestimuleerd. Kort na de oorlog, toen mijn vader terug kwam uit Duitsland, waar hij als dwangarbeider heen was gevoerd, kwam ik in contact met schrijvers en dichters die in de illegaliteit een rol hadden gespeeld, en merkwaardig genoeg veel minder anti-Duits waren dan ik. Van hen heb ik geleerd dat er in deze wereld meer moffen zijn dan Duitsers en dat niet iedere Duitser een mof is. Ze brachten mij in aanraking met literatuur van henzelf en anderen, ook Duitsers. Toen al werd literatuur bepalend voor mijn leven. Bij alle mogelijke baantjes die ik later had, kwam min of meer automatisch, altijd literatuur om de hoek kijken. Ook ontwikkelde zich een sterke internationale gerichtheid.

Jaren later kwam Poetry International uit de lucht vallen. Dat is tot op zekere hoogte mijn leven gaan bepalen.

Poetry International was een initiatief van Adriaan van der Staay, die in 1968 directeur was geworden van de, reeds kort na de oorlog opgerichte, Rotterdamse Kunststichting. Van der Staay kreeg te maken met een klimaat in de stad Rotterdam dat niet in alle opzichten erg cultureel te noemen was. Op het gebied van de film, noch op dat van de literatuur was er veel te beleven.

In die tijd was ik hoofd van een boekhandel in Rotterdam. Daarnaast werkte ik mee aan verschillende kranten, o.a. aan de NRC en het Gentse dagblad Vooruit. Ook verleende ik mijn medewerking aan een NOS-radioprogramma en verzorgde ik een maandelijkse bijdrage in het blad De Toorts, een uitgave van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling. Op een bepaald ogenblik belde Van der Staay me op met het verzoek mee te gaan naar een poëziefestival in Londen, Poetry International. Dat heb ik gedaan. Het was eigenlijk voor het eerst in mijn leven dat ik een dergelijk festival meemaakte. Ik ontmoette daar de Joegoslavische dichter Vasko Popa. Heel toevallig had ik kort daarvoor een radioprogramma aan Popa gewijd. Maar ik maakte er ook kennis met andere dichters, die ik alleen van naam kende, o.a. Edward Brathwaite uit het Caraïbische gebied, Sandor Weöres uit Hongarije, Ted Hughes uit Engeland en Tennessee Williams. Van der Staay vroeg mij of ik kans zag om een dergelijk festival in Rotterdam te organiseren. Omdat dit Engelse avontuur mij nogal aansprak heb ik direct ja gezegd, niet vermoedend waaraan ik begon, echter wel met de wetenschap dat het toch een gezamenlijke produktie zou worden van Van der

Staay en van mij. Hij was daar heel erg in geïnvolveerd. Ik herinner mij van wandelingen dat hij soms wel een uur lang poëzie reciteerde, zo uit zijn hoofd. Een zeer bevlogen man, dat is hij nog steeds.

Op uitnodiging van Van der Staay kwam ik voor halve dagen in dienst bij de afdeling letteren van de Kunststichting. Ik moest mij bezighouden met het voorbereiden van Poetry International, maar tegelijkertijd andere dingen doen, o.a. contact zoeken met Rotterdamse auteurs, om dezen enigermate behulpzaam te zijn; daarnaast kwam het organiseren van literaire avonden en het opzetten van een Letterkundige Workshop voor mensen die in hun vrije tijd schrijven. Een van de eerste dingen was ook het oprichten van een eigen boekenreeks, Sonde, waarin aankomende au-

teurs hun eerste werk konden publiceren. De oplage bedroeg duizend exemplaren. In totaal hebben wij zo'n 70 à 75 van die boekjes uitgegeven.

Tussen dit alles door moest Poetry International worden voorbereid. Daar was onvoldoende tijd voor. Desondanks kwam het van de grond.

Geld kwam mondjesmaat binnen. In eerste instantie hadden wij niet meer dan zo'n 5000 gulden.

Om het festival te kunnen realiseren moesten dus ergens anders fondsen worden gezocht. Zelf enthousiast geworden deed ik pogingen om mensen tot een bijdrage of tot medewerking aan te sporen. Hulp werd geboden door Jan Venema van de NOS en Hans de Witte van het Holland Festival. Daarnaast kregen wij geld van het Goethe Institut, en tenslotte van het Ministerie van CRM. Zo kwam dat festival van de grond. Tot mijn grote verbazing verschenen de dichters ook, op een paar na. Vanaf het begin hadden wij problemen met dictaturen: Jannis Ritsos bijvoorbeeld kon niet uit Griekenland komen omdat de kolonels het daar voor het zeggen hadden. Socialistische landen verhinderden hun dichters eveneens om te vertrekken: Günter Kunert uit de DDR en Miroslav Holub uit Tsjechoslowakije mochten niet weg. De Sovjet-Unie had nog geen belangstelling voor ons. Aan een paar mensen die wel kwamen merkte je sowieso dat zij politieke problemen hadden gehad. Aan de Zuidafrikaan Dennis Brutus bijvoorbeeld, die sportleraar was geweest en hier als een invalide man verscheen. Hij was door de politie in Sharpville in zijn rug geschoten en had een tijd op Robbeneiland doorgebracht. Ik heb mij toen niet gerealiseerd dat die politieke situaties zo'n enorme rol konden gaan spelen in het festival. Dat zou later pas blijken.

Aan dat eerste festival, in 1970, namen 23 deelnemers uit 14 landen deel. De eerste Nederlandse participant was Gerrit Komrij. Maar ook Johnny de Selfkicker en later Rutger Kopland waren er van het begin af bij. Willy Roggeman was de Vlaamse deelnemer. Het festival droeg al direct een internationaal karakter. De Joegoslaaf Vasko Popa was inderdaad als eerste gekomen. Een grote dichter uit Polen, Zbigniew Herbert was aanwezig. En dan de Franse dichter, Eugène Guillevic, twee dichters uit de VS, Carolyn Kizer en Galway Kinnell, uit Engeland Christopher Logue en Adrian Mitchell, uit Wales Rhydwen Williams, Lars Gustafsson uit Zweden, een paar jonge dichters uit Spanje, begeleid door Fransisco Carrasquer van de Universiteit van Leiden, Duitse dichters als Horst Bienek en Peter Rühmkorf, de Oostenrijkers Ernst Jandl en Friederike Mayröcker, uit Zwitserland Beat Brechbühl, kortom, je kon zien dat het Goethe Institut er veel geld in gestopt had. Het werd eigenlijk een wonderlijk mooi festival, hoewel het niet in alle opzichten zo perfect was voorbereid. We hadden nog te weinig rekening gehouden met het feit dat alles vertaald moest worden. Dat gebeurde op een laat moment en werd gedeeltelijk nog geïmproviseerd. Maar er was een enorme medewerking van de dichters, vooral omdat het die eerste avond, door een rechtstreekse televisie-uitzending, mis was gegaan. De dichters waren wel gekomen, het publiek echter niet. Zo zaten wij in de Kleine Zaal van de Doelen, met door die uitzending enige vertraging. Gerrit Komrij, die de spits af zou bijten, stond toen enigszins nerveus te wachten op het moment dat hij zijn poëzie kon gaan lezen. De dichters zaten naast elkaar achter een tafel. Maar in de Kleine Zaal, waar toch zo'n 650 bezoekers in konden, zag je zo nu en dan een eilandje mensen. Dat was natuurlijk niet de bedoeling. Dit stelde Van der Staay en mij voor de keuze het publiek de entreekaartjes terug te betalen en de dichters een week vakantie aan te bieden, verder de zaak maar voor gezien te houden, óf een andere

plek te vinden, in de foyer bijvoorbeeld, waar niet eens stoelen waren en iedereen maar op de grond moest gaan zitten. Dat laatste is gebeurd. De dichters zaten tussen het publiek of het publiek zat tussen de dichters. Zo ontstond een heel klein festival. Belangrijk was het directe contact tussen de dichters en het publiek. Je kon merken dat men voor elkaar was gekomen, en dat ging werken. Er was wat muziek. Simon Vinkenoog en Eddy Langstaat hebben daar een rol in gespeeld. Er waren Zwitserse cabaretiers, een Engelse groep, the Barrow Poets, die muziek en poëzie brachten. Na de leesprogramma's stonden de microfoons er nog, waarop de Franse dichter Guillevic vroeg of hij iets mocht zingen. Het bleek dat hij uitstekend chansons ten gehore kon brengen. Een Nederlandse journaliste vond dat zij dat ook wel kon. Al met al werd het heel gezellig, er volgde een fantastische week, die van een hele hoop foutjes aan elkaar hing en waarvan wij

vonden dat het toch mooi gelukt was. Een poëzietram reed door Rotterdam, die voor opstoppingen zorgde omdat het publiek er nog niet aan gewend was. Dichters lazen in de metro, naar wie buitenlandse schoonmakers luisterden, o.a. naar de klankpoëzie van Ernst Jandl. Tegelijkertijd kon je zien dat de dichters zichzelf met de programmering bemoeiden. De al genoemde Franse dichter Eugène Guillevic zei aan het eind van de week dat dit het meest democratische festival van de wereld was, waarmee hij waarschijnlijk bedoelde, 'hier moet je het allemaal zelf doen'.

We hadden een mooi presentatieteam: Pier Tania, Jan Roelands, Frans van Mastrigt, met wie ik bij de radio gewerkt had en die optrad als regisseur. We konden het goed met elkaar vinden.

Een ding stond voor ons vast, en over de fouten praten we dan maar niet: dit moest doorgaan, en dat gebeurde dan ook.

In het tweede festival zat een grote verrassing: Pablo Neruda uit Chili, ambassadeur in Parijs, die zijn tijd nauwelijks kon missen. Ook trad voor de eerste keer Breyten Breytenbach op, die later een grote rol zou gaan spelen in het festival. Jandl en Mayröcker waren teruggekomen. Er waren andere Duitse en Oostenrijkse dichters. En een week na het festival kwam Günter Kunert uit de DDR, wiens komst men had vertraagd, alsnog naar Rotterdam. Dat soort dingen gebeurden.

Opnieuw ging er een stimulerende kracht van het festival uit. Het was het jaar dat de Japanse dichter Shuji Terayama hier was. Van der Staay had in Le Monde gelezen dat de dichter-filmmaker-toneelregisseur, naar Frankrijk zou komen en ik zou hem benaderen. Toen deze hoorde dat wij geen ticket uit Tokio voor hem konden betalen weigerde hij te komen. Toch stond Terayama midden in het festival plotseling voor ons, niet alleen maar met zeker 30 Japanners, zijn gezelschap, dat hij ook maar had meegebracht. Wij dachten: nu gaan wij failliet, want wij hadden natuurlijk niets. Terayama bleek echter een veel grotere organisatie te hebben dan wij, had zelf - of in ieder geval zijn secretariaat - al die mensen al lang hotels in Rotterdam ondergebracht. Ze bleken uitstekend voor zichzelf te kunnen zorgen. Alleen de secretaris van Terayama kwam om advies vragen. Hij klopte op de tafel van Van der Staay en zei 'Good, good'. Goede tafel dus, dat wisten wij ook wel, daar kon het probleem niet zitten. Het bleek, kregen we door, dat hij hout nodig had. Wij dus iemand meegestuurd die samen met hem hout kon kopen. Op dat hout werd vervolgens een voorstelling gebouwd waar wij niet van hadden durven dromen. De hele Terayama praatte niet eens met ons, daar was hij veel te hoog voor, een soort Samurai. Korte tijd later is dat een hele hartelijke relatie geworden, die tot aan zijn overlijden geduurd heeft.

In hetzelfde festival zaten twee Indonesiërs, Rendra en Taufiq Ismail. Rendra is niet alleen dichter maar tevens een toneelvernieuwer in Indonesië. Hij was toen al het idool van de Indonesische jeugd en had grote problemen met het regime. Hij was overigens altijd een verklaard tegenstander geweest van Sukarno. Door relaties in Djokja, Jakarta e.d. kon hij ook nu soms net weer wat meer doen dan iemand anders. Hij reciteerde o.a. het indrukwekkende gedicht, 'Prostitutes of Jakarta, unite', een lang gedicht, waarmee hij het publiek volledig voor zich won.

Er kwam weer een enorm leven in het festival. Er was ook weer een feest in Rotterdam. Er reden koetsjes rond, met dichters op de bok, wat natuurlijk heel mooi was.

Intussen had Aad Nuis, de presentator, ons overtuigd dat je alles op stencil moest zetten, de vertalingen, liefst ook nog de originele teksten, en dat je het geheel moest verkopen tegen de prijs van een krant. Wij vonden dat prachtig, dat moest allemaal gebeuren, alleen realiseerden we ons niet wat daarvoor kwam kijken. De hele staf van de Kunststichting hielp bij het stencillen, rapen en nieten. Er werden zelfs wedstrijden in gehouden. Er is dag en nacht aan gewerkt. Het Goethe Institut kwam ook met zijn stencilmachine. Zo zijn wij dus langzaam verder gegaan.

In 1972 organiseerden we, op voorstel van de Zuidafrikaanse dichter Breyten Breytenbach een project ‘Poëzie en verzet’. We hebben toen een aantal dichters laten komen uit landen waar sprake was van onderdrukking of vervolging. Zo verschenen de Zuidafrikaan Mazisi Kunene, de Palestijn Mahmud Darwish, dichters uit Latijns-Amerika en uit Indonesië. Een Griekse actrice Aspassia Papathanassiou, droeg werk voor van Jannis Ritsos. Er was natuurlijk ook het protest van Westeuropese dichters, maar dat klonk anders.

Voor die gelegenheid was Stephen Spender, oud-Spanjestrijder en behorend tot de generatie van Auden en Isherwood, overgekomen uit

Engeland. Spaanse arbeiders waren gekomen, omdat één van hun dichters, Marcos Ana, op dat moment nog gevangen zat. Franco leefde toen nog. Aspassia Papathanassiou was als een stuk Griekse aarde; aan haar kon je merken hoe direct poëzie kan zijn. Omstreeks die tijd raakten Nederlandse dichters steeds meer betrokken bij het festival. Er ontwikkelden zich, naast de leesavonden, andere activiteiten. Van Günter Kunert hadden wij bijvoorbeeld gehoord, dat hij in Boedapest een vreemde ervaring had opgedaan. Dat dichters daar vertaalden uit talen die zij niet kenden. Dat ging met behulp van tussentalen; in Boedapest had dat tot heel bijzondere resultaten geleid. Het had Kunert gefascineerd.

Zoiets wilden wij natuurlijk ook. Er kwam een vertaalproject Paul van Ostaijen, onder leiding van Gerrit Borgers. Wij zorgden voor letterlijke vertalingen, in het Frans, Duits en Engels. Aanvankelijk aarzelden de dichters maar later deed iedereen mee en ontstond een prachtig project.

De eerste vertalingen van Van Ostaijen waren in het Zoeloe door Mazisi Kunene, in het Arabisch door Mahmud Darwish gemaakt. Maanden later kregen we vertalingen uit Latijns-Amerika, en verscheen, in de Verenigde Staten, een bloemlezing van Van Ostaijen. Het werkte dus.

In een volgend jaar kozen we de Keltische poëzie, en kwam de Schotse dichter MacDiarmid, een communist die lang verbannen was geweest. Wat was er nou eigenlijk nog over van de Keltische poëzie? In Ierland had je inderdaad nog dichters die in het Keltisch schreven, zelfs hun naam in die zin gewijzigd hadden, Micheál O'Uanacháin, bijvoorbeeld, die overigens snel een beetje Nederlands sprak. Hij was een nationalist met sympathie voor de IRA, waardoor zijn poëzie voor een deel in een sociale context kwam te staan. Je kon hier zien, dat in die Keltische gebieden sprake was van een achterstand, met name economisch, met alle riskante gevaren van dien.

Zo was ieder jaar wat nieuws. In onze werkgroep voelde men over het algemeen niet zoveel voor een Nederlandse avond. Buddingh' en ik hebben die doorgezet. In 1974 vond de eerste Poetry National plaats, die begon met onbekende, nieuwe dichters. Het werd een groot publiek succes.

In een van die eerste jaren kwam Jean-Clarence Lambert, de auteur van een toneelstuk van Trotzky dat in '71 niet gespeeld kon worden, met het voorstel voor een discussie over de culturele situatie in Europa. Tijdens verschillende bijeenkomsten werd gesproken over het heden en de toekomst van Europa.

De combinatie van mensen als Günter Grass aan de ene kant en Allen Ginsberg aan de andere, voerde tot interessante discussies. Omdat wij een nieuw publiek wilden aantrekken, hebben we ook zo'n discussie georganiseerd op de Jan Backx, een opleidingsschip voor jonge havenarbeiders. De jongens en meisjes die daar werden opgeleid begrepen niets van het geredetwist van twee van die dichters, met name niet van Günter Grass. De kern van het meningsverschil lag in Cambodja. Grass was zeer bevriend met Willy Brandt, die toen in de grote coalitie zat, wilde oplossingen door overleg en meende dat Amerika niet op alles getackled moest worden. Ginsberg hoorde bij de Amerikaanse vredesbeweging. Heel aardig was natuurlijk dat hij de Engelse uitspraak van Grass verbeterde, hetgeen Günter nog bozer maakte. Zo kwamen steeds meer elementen in het festival. Ook wisselde de presentatie. In het eerste jaar was deze verzorgd door Pier Tania, samen met Jan Roelands en Frans van

Mastrigt. Het jaar daarna kwam Aad Nuis, in het derde keerde Jan Roelands terug. In het vierde presenteerde Joes Odufrée, een Nederlandse televisieregisseur.

In 1974 zijn we gaan praten met Geertjan Lubberhuizen, van wie ik gehoord had dat hij iets dergelijks een keer in Amsterdam had gedaan. Ik kende hem als directeur van de Bezige Bij. Na aanvankelijk enige aarzeling heeft hij het toch gedaan, en zijn aanwezigheid bleek direct een nieuw element in Poetry te zijn. In tegenstelling tot zijn voorgangers was hij niet iemand die dit beroep uitoefende. Geert nam de presentatie uit de professionele handen weg en legde die in de handen van de literatuur zelf. Dat is een wat andere aanpak. Hij was in het begin misschien niet zo professioneel, maar ging met zijn speelsheid, met zijn enorme nieuwsgierigheid, dingen doen die anderen nog niet hadden gedaan. Dat had een hele duidelijke invloed. Voor ons stond dan ook vanaf het eerste moment vast dat hij moest blijven.

Er kwamen meer schrijvers bij. Omdat Geert altijd graag met Remco Campert werkte, kwam Remco op het toneel. Geert en Remco werden de presentatoren. Onder Geerts lei-

ding hebben we een National-avond gehad die gewijd was aan de Vijftigers.

Poetry '75 stond in het teken van de zon, met als motto de regels van Bert Schierbeek ‘zon komt op, hele wereld rood, ik ook’. Op alle mogelijke manieren werd de zon in het festival betrokken. Dat jaar was het vertaalproject gewijd aan de poëzie van de Zuidafrikaanse talen. Dat project is niet helemaal gelukt, in tegenstelling tot dat van het jaar daarvóór, rond de poëzie van de Mexicaanse indianen. Maar nu kon Mazisi Kunene niet komen. Hij woonde in de Verenigde Staten en was bang dat hij, als hij dat land verliet, niet meer terug kon komen. Mazisi is uit een vorstengeslacht afkomstig. Zijn ouders zijn zeer bewust het land ingetrokken. Ze hebben hun kinderen opgevoed in het Zoeloe. Mazisi schrijft nog steeds in die taal. Hij is nu hoogleraar in Los Angeles.

Er kwamen anderen die cultureel gezien een veel grotere schade hadden opgelopen. Een vorm van Engels was in de plaats gekomen van hun eigen talen. Je kon zien hoe culturen naar de bliksem worden geholpen.

Deze situatie verschilt toch van die van de keltische dichters. MacDiarmid wordt in Groot-Britannië gezien als een groot dichter, hij wordt gerespecteerd. Ze kunnen O'Uanacháin vervolgen, en dat is gebeurd, maar er is niet geprobeerd hem zijn cultuur af te nemen. Wat niet wil zeggen dat die bevorderd wordt. De mensen uit Bretagne leven in een streek waar de eigen taal door het Frans is verdrongen, maar zij kunnen zich als ze willen in het Bretons uiten. In Zuid-Afrika kan dat niet, het heeft te maken met de onderdrukking. Men is op die verpaupering aangewezen om de baas te kunnen blijven. Blanken zijn een minderheid. Cultuur kan een wapen zijn.

Al die jaren hadden we natuurlijk te maken gehad met mensen die niet konden komen, vaak om politieke redenen. In het festival zelf gaan alle dichters met elkaar om. Daar kent men onder elkaar geen politieke problemen. Dat geldt ook voor de Israëli's en de Arabieren.

Toen Mahmud Darwish, die in Israël gestraft was voor zijn banden met de Palestijnse nationalisten, hier ziek werd, vroeg hij aan mij of ik contact had met Yehuda Amichai in Jeruzalem. Hij vroeg of ik hem wilde schrijven omdat hij dat niet kon. Hij kende Yehuda omdat deze hem geholpen had toen hij in de gevangenis zat.

In een van de festivals hadden we de Libanese dichter, Adonis, die eigenlijk uit Syrië komt. Hij ontmoette hier Dan Pagis. Van der Staay en ik besloten met die twee te gaan eten. We zijn niet aan het woord geweest. Die twee kenden elkaar veel beter. Het probleem zat ook veel meer in de autoritair geregeerde landen, de dictaturen. Vaak mochten dichters uit die landen niet naar het festival komen. Er zijn wel confrontaties geweest. De eerste Russische deelnemer die wij hier hadden was Jozif Brodsky. Hij was toen nog maar kort uit de Sovjet-Unie en verbleef in Londen.

De tweede die wij uitnodigden was Galitsj, ook een balling, die een populaire zanger geweest was in de Sovjet-Unie, maar daar problemen had gekregen en weg was gegaan. Schierbeek en ik hebben een halve nacht met hem zitten praten. Hij wilde per se dat wij in het festival een uitzending zouden maken voor Radio Vrij Europa. Dat hebben wij niet gedaan, al konden wij ons heel goed voorstellen wat hij wilde. Ons standpunt was echter dat het festival politiek onafhankelijk was, of zelfs waardevrij. Iedereen die hier komt mag zijn mening verkondigen, het festival zelf doet dat niet. Galitsj mocht ook niet bepalen wat een ander zou gaan zeggen. Toen

is hij weggegaan. Een half jaar later kwamen we hem tegen in Venetië. We hadden een heel prettig gesprek. Kort daarna is hij dood aangetroffen in Parijs, bij het repareren van een radiotoestel. Er waren meer problemen. We waren geschokt toen Breytenbach in 1975 in Zuid-Afrika gevangen was genomen. We hebben enkele campagnes gevoerd, geprobeerd iets voor hem te doen, in de wetenschap dat dat maar heel weinig zou kunnen zijn. De Bezige Bij heeft de uitvoer van hun boeken naar Zuid-Afrika gestopt. Laurens van Krevelen van Meulenhoff heeft zich samen met Jolande, Breytens vrouw, ontfermd over alle manuscripten van Breytenbach. Geert Lubberhuizen was zeer onder de indruk van Breytens gevangenschap. Op een avond tijdens Poetry '76 dat hij het programma moest presenteren vroeg hij: Kun jij nu voor me nagaan hoeveel mensen in het festival gedurende hun leven politieke moeilijkheden hebben gehad. Dat bleek 26% te zijn. In feite was dit het begin van het Poetry Eregeld. Poetry kent een Eregeld van 10.000 gulden voor dichters die om hun werk vervolgd worden. Aanvankelijk is dat mogelijk gemaakt door

een jaarlijkse donatie van Elsevier, daarna is dat gebaar overgenomen door particulieren. Het is nu 10 keer toegekend. In 7 gevallen heeft het mogelijk kunnen bijdragen tot vrijlating van mensen, die tot langdurige gevangenisstraffen en soms zelfs ter dood veroordeeld waren. Wij vinden daarom dat het enige betekenis heeft.

Breytenbach heeft dat Eregeld ook gehad, zij het niet als eerste. Als eerste heeft de Marokkaan Abdellatif Laa'bi het gekregen. De tweede was een Koreaan, Kim Chi Ha. Breyten was de derde. Vasyl Stus, een Oekraïener, de Cubaan Valls Arango, die meer dan 20 jaar gezeten heeft, twee Russen, de Turk Nevzat Gelik, en dit jaar Jack Mapanje, een dichter uit Malawi hebben het eveneens ontvangen. Zeven zijn er vrij en de meesten zijn al op Poetry geweest. Het zijn maar kleine dingen, maar het werkt wel.

Het heeft tot 1976 geduurd voordat de Sovjet dichter Voznesensky hier kon komen, en daarna was het weer moeilijk. Nu, in 1988, zijn twee dichters uit de Sovjet-Unie hier voor het eerst, samen met een dissident, op het podium verschenen, Andrei Voznesensky en Vjatselav Kuprianov, beiden bekende dichters. Samen met Nizametdin Achmetov, die twintig jaar gezeten heeft. Op zijn 17e gearresteerd voor een futiliteit. Een paar jongens hadden een overval gepleegd op een kiosk en drank gestolen. Hij wilde niet zeggen wie het gedaan hadden en ging de bak in. Vanwege zijn protesten en nieuwe veroordelingen kwamen er vele jaren bij. Hij ging schrijven. Tenslotte is dat meer dan 20 jaar geworden in gevangenissen, kampen en psychiatrische inrichtingen. In een kamp moesten een keer boomstammen voor transport gereed gemaakt worden en daartussen heeft hij een briefje gestopt. Het werd gevonden door een arbeider in de Bondsrepubliek, die zelf in de Sovjet-Unie krijgsgevangene was geweest en er enig idee van had wat zo'n boodschap kon betekenen. Die stapte met dat briefje naar zijn baas. Het kwam in een plaatselijk krantje en vervolgens in Le Monde. Daarna zijn velen zich voor hem gaan interesseren. In 1984 heeft hij van ons het Eregeld toegekend gekregen. Nu met de glasnost is hij inderdaad vrijgekomen. Dat was al eerder gebeurd met Irina Ratushinskaya, maar die heeft hier tijdens het festival in '87 haar staatsburgerschap nog verloren. Dat kwam toen nog voor.

Nu heeft Voznesensky, een vooraanstaand dichter, mij gevraagd of we ze eventueel kunnen helpen bij het organiseren en voorbereiden van een festival daar. Het is niet voor de eerste keer overigens, dat wij zoiets doen. Wij hebben altijd vrij veel buitenlandse contacten gehad. In '76 en '78 zijn we, als eersten, met een groep Nederlandse dichters naar West-Berlijn geweest. In '78 kwam daar een poëziefestival van de grond dat mede door ons was opgezet. We zijn betrokken geweest bij de opbouw van een festival in Mexico, en bij het eerste gezamenlijke optreden van Indonesische en Nederlandse dichters in Jakarta. Dat is het werk geweest van het Erasmushuis daar. Er werd aan meegewerkt door oppositionele auteurs, zoals Rendra en Sitor Situmorang. Ik heb daar toen Pramoedya Amanta Toer ontmoet. In China is er nu belangstelling om iets dergelijks van de grond te krijgen. Daar heeft net het eerste festival plaatsgevonden, georganiseerd door een dichter die hier een paar keer is geweest. Ook is er de eerste bloemlezing van de Nederlandse poëzie verschenen.

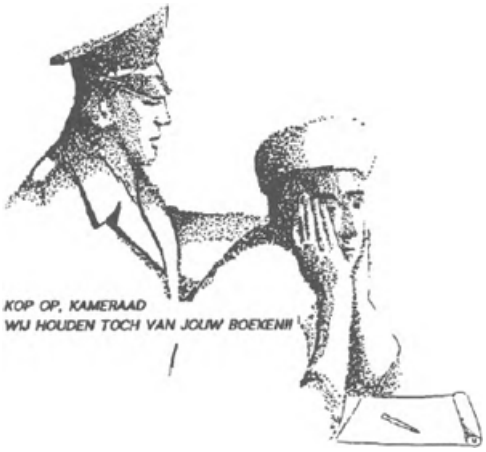
En nu is er dan zo'n vraag uit de Sovjet-Unie. Wij zouden inderdaad kunnen bemiddelen en adviseren, en dat willen wij ook graag. In de eerste plaats is het prachtig dat je door vast te houden aan het poëziefestival en aan de door de eigen werkgroep gekozen dichters en geen concessies te doen, op ons gebied tot normalere

verhoudingen kunt komen. Veel meer is het niet. Ik weet zeker dat, wanneer wij altijd gezegd zouden hebben: Wijzen jullie de mensen maar aan, wat maakt ons het nu uit, dat we dan nu geen enkel vertrouwen gehad zouden hebben. Je moet je houden aan je eigen uitgangspunten. Door aan dit principe vast te houden hebben we grote problemen gehad met de Sovjets, maar ook bijvoorbeeld met Indonesiërs, die dan nog wel speelser zijn. Die hebben wel eens iemand anders gestuurd dan de dichter die wij hadden uitgenodigd. Maar hij was niet door ons gevraagd en kon dus niet optreden. Overigens een erg aardige man. Hem namen we niets kwalijk. Hij kreeg wel een hotelkamer en een passepartout om binnen te komen. Een jaar later is hij op uitnodiging op het festival beland. Wat de Russen betreft hadden wij al in 1970 onze zinnen gezet op een van de drie vooraanstaande Russische dichters, Bella Akhmadulina, Yevgeny Yevtu Shenko en Andrei Voznesensky, waarna ons te kennen werd gegeven dat zij geen tijd voor ons hadden. Later bleek dat

dat niet waar was. Men heeft ook eens laten weten dat twee dichters in Moskou gereed waren, maar die hoefden wij niet. Waarop zij verschrikkelijk kwaad werden.

Van Kunert (DDR) weten we dat hij in '70 bij de schrijversbond moest komen, waar hem gevraagd werd of hij kinderen had. Ze vonden het jammer dat dat niet zo was. Hij moest die bond maar vergelijken met een gezin, waarin kinderen om hun eigen bestwil niet altijd hun zin kunnen krijgen. Kunert heeft het er niet bij laten zitten. Dat dom cynisme heeft er toen toe bijgedragen dat de functionaris in kwestie ontslagen is. Het volgende jaar kon Kunert wel komen, zij het een week te laat.

We hebben er altijd voor gekozen om baas in eigen huis te blijven. Dat heeft er toe bijgedragen om ons bestaansrecht te bevestigen. Van der Staay is daarin vanaf het begin heel principieel geweest. Voor hem was Poetry International het festival van de menselijke stem. Dat heeft hij ook in het voorwoord van het eerste boekje geschreven. Die stem wordt vaak tot zwijgen gebracht. Die halve pagina die hij toen geschreven heeft is zowel een artistiek als een politiek manifest. Kiezen voor het zwakste dat altijd overstemd kan worden is het eigenlijke uitgangspunt van het festival geworden. Daarin ligt de zwakte en de kracht, die twee dingen spelen een rol. Als je kiest voor een makkelijk succes zal je daar op een gegeven moment een hele hoge prijs voor moeten betalen. Wij hebben een structurele subsidie van de gemeente Rotterdam. Ook door WVC worden wij gesubsidieerd, maar dat is bij elkaar niet voldoende om een festival te maken zoals wij dat willen. Voor de rest moeten we er zelf voor zorgen dat het geld er komt. Dat betekent soms honderden brieven per jaar, alleen over geld. Maar het houdt tegelijkertijd in dat wij eigenlijk nooit concessies hoeven te doen wat inhoud betreft. Er kan ons niets verboden worden. Het kan hoogstens tijdelijk onmogelijk gemaakt worden dat een programma doorgaat. We hebben niet de macht om dat te veranderen. Hoewel, met het Eregeld zijn dingen gebeurd die wij zelf niet mogelijk achtten. Wij zijn wat dit betreft altijd volstrekt legaal bezig. Wanneer iemand het Eregeld krijgt, wat natuurlijk nooit een onderscheiding voor een land is, wordt allereerst de ambassadeur van dat land op de hoogte gesteld. Wij voeren geen acties. Er is niets dat stiekum gebeurt. Dat het niet op prijs gesteld wordt is iets anders.



illustratie: Leo Eland

Terug naar het festival. Daarin ontstaan juist, omdat je de dichters en voor een deel het

publiek in de plannen betrekt, steeds nieuwe dingen. Poetry in het Park, dat nu zo'n jaar of tien oud is, is uit Poetry International ontstaan. Eigenlijk als grapje. In Rotterdam staat in het Park een marmeren beeld van de dichter Tollens, voor Rotterdammers een begrip. Iemand suggereerde daar bij dat beeld gedichten te laten voordragen. Wat als grapje bedoeld was bleek de aandacht te trekken van buitenlandse arbeiders met hun gezinnen. Wij hebben daarop ingespeeld. Wij hebben daar een Turkse dichter laten optreden en een zanger van klassieke liederen. Daar bleek belangstelling voor te bestaan en waardering, er is nu eenmaal een cultureel bewustzijn.

We hebben ook middagen georganiseerd voor buitenlandse kinderen. Er is een boekenserie gekomen. Later is die helaas, door omstandigheden, weer stopgezet.

Er is niet echt een equivalent van Poetry in andere landen. Ondanks alles is er voor festivals als dit hier altijd nog een bepaalde financiële zekerheid, die je elders niet altijd vindt. Als dat elders op zo'n zelfde consequente manier zou gebeuren zou het daar ook mogelijk zijn.

We hebben op het ogenblik contact met een nog klein, maar wel goed festival in Münster. Die hebben ook de zekerheid dat er altijd wel geld is. Ik denk dat dat heel belangrijk is.

Overigens is die samenwerkingsgedachte meer dan een wens. Daar wordt heel concreet aan gewerkt. Wij zijn nu bezig met het opbouwen van een archief en documentatiecentrum. Er komt een Poetry International databank die momenteel opgezet wordt door vrijwilligers. Wij beschikken na al die jaren over grote archieven. Er zijn veel manuscripten, bundels met opdrachten, er is een verzameling grafiek, unieke fotocollecties, documentatie over vervolgde dichters in de hele wereld, etcetera. Studenten zijn bezig om daar orde in te scheppen. Wij proberen middelen te vinden om er een Europees centrum van te maken, dat open staat voor alle geïnteresseerden. Er zijn contacten met zo'n kleine 2000 dichters in de wereld. Momenteel is er een actie met dichtregels op vuilniswagens, we zijn aan het praten over poëzie in trams, bussen en metro.

Het vasthouden aan de menselijke stem, die illusie. Ik kan me daar niet meer van los maken. Ik weet niet of ik het anderen altijd zo zou moeten aanraden. Ik heb het gezocht, en je zoekt verder. Ik heb gezien dat je ook iets kunt veranderen in de bestaande situaties in de marge, in je eigen leven misschien iets meer. Ik denk dat verschrikkelijk veel mensen dat dolgraag zouden willen. Door een beetje geluk is het voor mij zo uiteindelijk gegaan.

Kirill Gradov
Het sprookje van staatsreclame.

> Het kapitalisme heeft uiteindelijk zijn laatste fase bereikt - het imperialisme, en dit leidt onherroepelijk tot het uiteenvallen van het systeem dat zich zo vijandelijk opstelt tegen het socialisme. De groeiende uitbuiting van de mens door zijn medemens, de steeds groter wordende kloof tussen arm en rijk - dat zijn de grootste kwalen die de imperialistische samenleving teisteren. En om de aandacht van de volkeren van hun werkelijke problemen af te leiden dreigen de imperialisten een oorlog te beginnen die tot de herverdeling leidt van de wereld die al verdeeld is tussen verschillende imperialistische mogendheden.

Dit soort informatie moesten we, studenten aan welke Sovjet hogeschool ook, niet alleen in onze hersenen opnemen, maar ook werden we in staat geacht deze informatie op een willekeurige moment of tijdens een tentamen met een stem vol overtuiging uit te kramen, zodat onze professoren aan de Communistische partij konden rapporteren dat de huidige generatie van Sovjetintellectuelen even heilig gelooft in het marxisme-leninisme als de mensen die de Oktober-revolutie tot stand hadden gebracht...

Gelijk hadden ze wel. We leerden grote passages van onze leerboeken uit ons hoofd. Om de zo genoemde klassieken van het marxisme-leninisme door te lezen, er aantekeningen van te maken en hen te begrijpen, hadden we echter geen tijd. Bovendien bestond zo'n behoefte niet. Westerse denkers trokken onze aandacht. Het Westen, ondanks de vernietigende kritiek van onze leerboeken, fungeerde als een waar symbool van vooruitgang, vrijheid, humanisme, die voor ons uitmondden in respekt voor de jeugd-cultuur. En hoewel we niks anders konden bedenken dan op een robot-achtige manier de uit het hoofd geleerde teksten te herhalen ten behoeve van een goed cijfer, waren we het allerminst eens met de ideeën, die in onze hoofden waren gestopt. In die zin leken we op een oude man die naar de dienstdoende van de beruchte KGB belde met een verzoekje:

- Kameraad dienstdoende, mijn papegaai is weg... maar, natuurlijk, weet ik dat ik geen dierentuin bel... ik wilde alleen maar zeggen dat als hij per geluk of per ongeluk bij U of Uw collega's terechtkomt dat ik het helemaal niet met hem eens ben!-

En wij namen wraak. Op onze manier. Op een wrede manier dus. In plaats van de woorden ‘Westen, kapitalisme/imperialisme, VS en West-Europa’ gebruikten wij ‘Oosten, socialisme/communisme, USSR en Oost-Europa’. Deze vrij mechanische manipulatie leverde onverwachte resultaten op. Het leverde een herkenbaar beeld van onze Sovjet-samenleving op. En hoewel wij, natuurlijk, over zo'n scherpe kritiek aan het adres van ons Moederland niet eens konden denken, begrepen wij toen al hoe betrekkelijk zo'n kritiek is.

Jaren later, hier in het Westen, kon ik een stapje verder doen en door de betrekkelijkheid van die subjectieve, ideologisch getinte kritiek heenkijken. Ik kwam tot een zeer meerkwaardige conclusie. Dat was misschien niet zozeer een conclusie als wel een vraag. De Sovjet-ideologen die een zekere manier van denken aan ons voorgeschreven hadden, deden dat niet omdat ze het leven in het Westen goed kenden.

Het waren mensen, die het stapje naar ‘het nest des duivels’ niet waagden. Dus ze wisten eigenlijk weinig van de inrichting en infrastructuur van de samenlevingen, die ze kapitalistisch/imperialistisch noemden. Deze kabinet-ideologen bekritiseerden het Westen op de manier van Marx en Lenin rond de eeuwwisseling. En ze deden dit zonder te beseffen dat het kapitalisme in het Westen sinds Marx en Lenin veel trekjes overgenomen had, die juist voor het socialisme typerend waren. Maar de staatsideologen gingen ongehinderd verder. Hoe hebben ze dat gedaan? Waarop richtten ze hun kritiek?

Geïsoleerd als ze waren, konden ze niets anders doen dan de problemen, die inherent zijn aan hun eigen Sovjet-Unie, te projecteren op het Westen. Nu met de komst van Gorbatsjov met zijn glasnostj-beleid ontdekken we bijvoorbeeld, dat nergens in het Westen een arbeider of een boer zo wordt uitgebuit als in de Sovjet-Unie of in andere landen van Oost-

Europa. Juist in de landen waar het proletariaat gewonnen heeft, ontbreekt de wet die betrekkingen tussen werknemers en werkgevers regelt.

Er wordt in het Westen veel gesproken over de mensenrechten in het Oosten. De critici in het Westen richten hun aandacht op de vrijheid van meningsuiting, positie van de kerk, op de politieke gevangenen. Maar er bestaan ook andere niet, minder geringe problemen, zoals daklozen, verslaafden aan drugs, veteranen van de oorlog in Afghanistan, vrouwen, homoseksuelen, minderheden. Uit net gepubliceerde cijfers over zelfmoord leren we dat in 1984 meer dan 81,000 Sovjet-burgers suïcide hebben gepleegd, vier keer meer per capita dan, bijvoorbeeld, in Engeland. Vroeger leerden we dat de zelfmoord-problematiek inherent is aan juist het kapitalistische Westen, waar men uiterst onzeker is over zijn/haar toekomst.

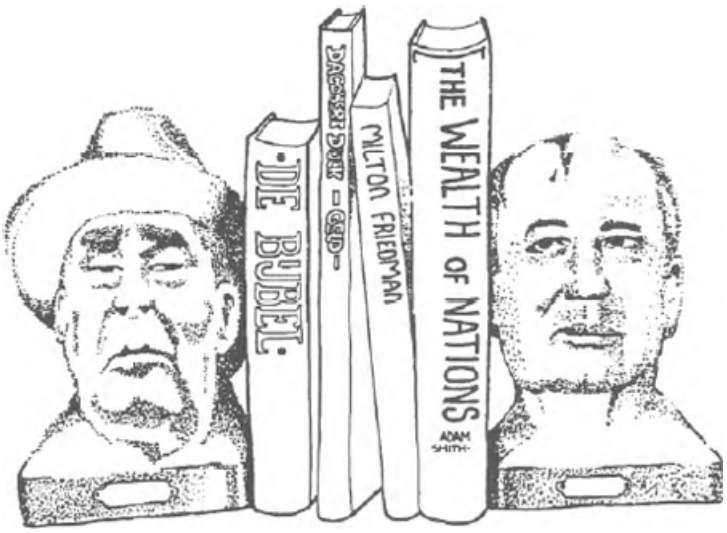
Onlangs verscheen er in the New York Post een uitspraak in de vorm van een grap: 'In Russia when you're asked embarassing questions, you're being questioned by the KGB. - In America you're being questioned bij the IRS.' (Amerikaanse belastingdienst - KG.). We kunnen natuurlijk om zo'n grap vrolijk lachen, maar het verbergt eigenlijk een trieste waarheid. Samenlevingen, zelfs de meest vrije, kunnen het gebruik van intimidatie niet missen. Natuurlijk, er is een hemelsbreed verschil tussen de KGB, die tot haar taak had mensen die het met het huidige regime niet eens waren op te sporen en uit te schakelen, en de IRS, die het lichamelijke bestaan van mensen niet bedreigt en zorgt dat de samenleving niet uiteenvalt. Maar verrassenderwijs denken de KGB'ers dat hun werk ook bijdraagt tot het bestaan van het Sovjet-rijk.

Het is krankzinnig hoe soms op een zeer subtiele manier de functies van de instituties in de Sovjet-Unie en het Westen vergelijkbaar zijn. Soms lijkt het zelfs dat de totalitaire Sovjet-Unie op een ironische manier de instellingen van het vrije Westen naäapt. Van tijd tot tijd verlenen deze parallellen een duidelijk sinistere betekenis aan de aard van sommige Westerse bezigheden, waardoor het interessant is om de Sovjet-verschijnselen te bestuderen met het oog op hun Westerse evenknie.

Jewgeni Zamjatin, de Russische Orwell, auteur van de anti-utopische roman *Wij*, heeft ooit gezegd dat als de Sovjetschrijvers niet de gelegenheid krijgen om onbelemmerd zonder censuur te schrijven, de Sovjet-literatuur geen andere toekomst heeft dan haar eigen verleden. Vandaag kunnen we waarnemen hoe profetisch de uitspraak van Zamjatin was. Niet alleen Zamjatin zelf, maar ook tal van auteurs zoals Goemiljov, Platonov, Boelgakov, Nabokov en vele anderen verschijnen nu in de Sovjet-Unie. De publikatie van hun werken veroorzaakte op zijn beurt een stroom van overpeinzingen van de huidige schrijvers, literatuurwetenschappers, critici, lezers. Uit deze omvangrijke stroom valt één conclusie duidelijk te distilleren: de Sovjet-literatuur van vandaag heeft niet het niveau bereikt van de nog drie jaar geleden verboden schrijvers. Vanaf het begin hechtte de jonge Sovjetstaat veel waarde aan de ontwikkeling van de kunst, literatuur niet uitgezonderd. De status van een schrijver in de USSR is nog steeds moeilijk vergelijkbaar met die van zijn Westerse collega. Het heeft, natuurlijk, te maken met de status die de Russen aan hun auteurs geven. Een schrijver is namelijk in Rusland een profeet. Maar zelfs voor Russische begrippen profiteren de auteurs in de Sovjet-Unie te veel van de huidige cultuurpolitiek van de Sovjetoverheid. De schrijvers krijgen behoorlijke honoraria. Ze hebben een aparte en krachtige organisatie - de Schrijversbond - die hun belangen uitstekend behartigt

en zorgt voor goede woningen, medische verzorging (er zijn aparte poliklinieken voor de kunstenaars), vakantie, enz... Dus de overheid is in principe erg geïnteresseerd in de goede boeken die onder zulke prachtige omstandigheden geschreven zullen moeten worden. Maar voor wat hoort wat.

De Sovjet-schrijvers moesten tot voor kort, om hun privileges niet in gevaar te brengen, schrijven in de stijl van het zogenaamde socialistisch realisme. Deze term, die in 1932 werd geïntroduceerd, impliceert dat de auteur op een zeer actieve, geëngageerde manier meewerkt aan de inspanningen van de partij om de Sovjet-burgers op te voeden in de geest van het marxisme-leninisme. De Communistische partij, die een schrijver ziet als een nuttig instrument, schrijft voor hoe een roman of een gedicht eruit moet zien. Met de wisseling van de wacht binnen de Sovjet-gelederen schommelt zo'n ‘generale lijn’ veel. Dus wat gisteren voorbeeldig was, is onacceptabel vandaag...



illustratie: Leo Eland

Op een vergadering van een plaatselijk partijcomité, wordt de generale lijn van de partij voor de zoveelste keer bijgesteld. De partijsecretaris beoordeelt elk partijlid op zijn waakzaamheid. ‘Bent U altijd trouw geweest aan de “generale lijn” van onze partij?’ is de vraag, die hij stelt. Iedereen is uiterst behoedzaam en iedereen komt met een en hetzelfde antwoord. Natuurlijk, iedereen is trouw geweest aan de partij. Maar een klein mannetje geeft zijn antwoord aarzelend. ‘Aha!’ denkt de partijsecretaris: ‘Dat moet geen echt partijlid zijn, want de echte communist twijfelt nooit aan de wijsheid van de partij’. En hij stelt de volgende moeilijke vraag: ‘Wat deed U dan, toen de “generale lijn” van de partij schommelde?’ ‘Ik schommelde mee, ik schommelde mee!’ roept het kleine mannetje. Hij was ook te allen tijde trouw aan zijn partij geweest.

Maar niet alleen dat kleine mannetje schommelde mee. Het hele cultuurbeleid van de Sovjet-overheid kende afwisselend een periode van verharding en dooi. Hoe schadelijk zo'n beleid geweest is voor de Sovjet-muziek, literatuur, toneel, beeldende kunst, kon Zamjatin heel goed karakteriseren in zijn formule: er is geen andere toekomst mogelijk dan het verleden.

Het is interessant om vandaag nog een keer terug te keren naar het cultuurbeleid ten tijde van Stalin, Chroesjtsjov, Brezjnev. Cultuur moest de partijpolitiek dienen. Dus geen zelfstandige functie voor de cultuur. En als zo'n socialistische kunstenaar bereid was om de leidende rol van de partij te erkennen, kon hij/zij rekenen op een verhoogde maatschappelijke status. De oeuvres van de leidende Sovjet-kunstenaren werden uitbundig besproken. Ze werden tot sterren gebombardeerd en kregen een voorbeeld-functie. Maar was dat kunst?

De partijbureaucratie mengde zich in het tot stand komen van boeken, voorstellingen, muziek, beeldhouwwerk. Gewapend met het principe van het socialistisch realisme eiste de partocratie de kunst toegankelijker voor het volk te maken, meer toegewijd tot de partij zelf. De functionarissen, belast met de kunst, spraken niet alleen namens het volk; ze gaven ook advies hoe de kunst gemaakt moest worden. Een typerend voorbeeld.

In een van zijn boeken heeft een auteur een soldaat afgebeeld die wegloopt van de tank tijdens de Tweede Wereldoorlog. ‘Dat kan absoluut niet,’ gromde een

partijfunctionaris die als een ware ‘literatuurmanager’ te boek stond. ‘De Sovjet-soldaten waren de echte helden. Dat weet iedereen.’ ‘Maar de soldaat

rent niet weg, hij wil gewoon een betere positie hebben om de tank te vernietigen. Ik laat hem uiteindelijk de Duitse tank opblazen, maar een paar pagina's later,' probeert de auteur zijn standpunt te verdedigen. 'Ik bedoel daarmee te zeggen dat het niet makkelijk was om een tank uit te schakelen.' De partijcriticus toont begrip, maar vindt het nog steeds onacceptabel dat een soldaat toch dekking moet zoeken alvorens de formidabele Duitse 'Ferdinand' op te blazen. Dus 'vernietigen' mag en moet. 'Terugtrekken' is in strijd met de voorschriften van het socialistisch realisme.

In deze en vele andere gevallen, valt te constateren dat de partijfunctionarissen als een voorbeeldig manager hun produkt aan het verdedigen zijn. Want het gaat niet alleen om een industrieel, maar om een ideologisch product. De partij verkoopt de toekomst, de toekomst waarin zoveel mogelijk mensen moeten geloven.

Een soldaat mag zich niet terugtrekken zelfs als hij een vijandelijke tank wil uitschakelen. Een mens van de communistische toekomst is een oprecht, zeer direct mens. Sterk didactisch getinte trekjes lopen parallel in de mannen en de vrouwen van de communistische toekomst. Het moeten sterke persoonlijkheden zijn, trouw aan de communistische partij, eerlijk, hard en produktief werkend. Alleen, hoe konden al die mensen met sterke persoonlijkheden in een maatschappij samenleven?

Met de hulp van het socialistisch realisme is een speciale samenleving tot stand gekomen, die alleen maar in boeken bestaat. Daar zijn de mannen heldhaftig: dus teder en genadeloos tegelijk. En de vrouwen steunen hun echtgenoten en zorgen voor hun telgen. Natuurlijk toont deze door de overheid toegeëigende toekomstvisie grote gebreken. Vandaar de grote behoefte de samenleving van de communistische toekomst aan de gebruiker, c.q. het Sovjet-volk, te verkopen. Zo ontstond cultuur als staatsreclame.

Er woedt nu een strijd in de Sovjet-Unie tussen diegenen, die het pricipe van het socialistisch realisme overboord willen zetten en diegenen, die het blijven verdedigen, omdat ze anders niet meer te zeggen hebben. Een criticus noemde onlangs het socialistisch realisme 'een vulgair-sociologische centaur'; en een andere legde het accent op het niet-esthetische karakter van het socialistisch realisme. Voor deze literatuurcriticus (V. Goesev) is het socialistisch realisme niets anders dan een ideologisch-politieke term. Staatsreclame, maar niet meer.

Gorbatsjov heeft de Sovjet-Unie in beweging gebracht. Wat eergisteren ondenkbaar en gisteren regelrecht schandalig was, is vandaag vrij normaal. Gorbatsjov heeft veel gedaan om de meest absurde aanpak van zowel het Sovjet buitenlandse als binnenlandse beleid enigszins aan de realiteit van vandaag aan te passen door de overduidelijke en hardnekkige kwalen wereldkundig te maken. Hij werd door een Amerikaanse deskundige, Stephen Sesnanovich, vergeleken met wijlen president Amwar El-Sadat van Egypte. Beide leiders hebben 'the diplomacy of decline' toegepast in hun beleid.

Alleen, het tijdperk Gorbatsjov wordt gekenmerkt door 'the diplomacy of decline' niet alleen toe te passen op zijn tweestrijd met de Verenigde Staten, maar ook op ideologie en cultuur. De huidige Sovjet-leider lijkt te beseffen dat het concept van de communistische toekomst, dat een veilig en comfortabel onderdak aan iedereen zou bieden, tot een fiasco heeft geleid, tot een totalitaire valstrik.

Gerard Rasch
‘En alleen onze dromen zijn niet vernederd’

Ik ga ervan uit dat de Poolse literatuur voor u onbekend terrein is en dat we min of meer bij nul moeten beginnen. Daarom zal ik niet te veel onbekende, deels onuitspreekbare namen noemen, maar een meer globaal beeld van de Poolse literatuur schetsen, van haar specifieke kenmerken zoals deze zich in de loop der eeuwen in samenhang met de politieke en sociale realiteit hebben ontwikkeld. Werkelijkheid en literatuur hangen in Polen zo nauw samen, op een manier zo verschillend van onze literatuur, dat niet alleen de literatuur niet zonder de geschiedenis te begrijpen is, maar ook de geschiedenis niet zonder de literatuur: de schrijvers zijn voor een deel verantwoordelijk voor de manier waarop de Polen over zichzelf denken, waarop ze zichzelf zien en soms zelfs handelen.

Het gevolg van deze verwevenheid is dat literatuur iets heel concreets wordt, iets dat vele mensen aangaat, ervaringen betreft die velen met elkaar delen. Wel is men nogal eens geneigd voorbij te gaan aan het feit dat het hier ook om kunst gaat, om iets dat zekere creatieve, esthetische waarden bezit. Ik zal mijn best doen duidelijk te maken dat de Poolse literatuur, en vooral de poëzie, niet alleen belangwekkend is op grond van de relatie met de buiten-literaire werkelijkheid, maar ook door haar vorm, door de manier waarop ze het zegt. Om dit niet dor en theoretisch te doen zal ik mijn betoog larderen met voorbeelden uit de poëzie. Deze poëzie laat zien dat Polen goede dichters kent met een persoonlijk-lyrische signatuur, al is die minder toegankelijk voor de buitenlandse lezer die op vertalingen is aangewezen.

Als u in het woordenboek het woord ‘Pools’ opzoekt, dan vindt u naast de geografische en historische betekenis ook de betekenis ‘vreemd, onordelijk, ruw’. Een ‘Poolse landdag’ is een bijeenkomst waar het rommelig toegaat, ‘zat als een Pool’ is zéér zat, een ‘Poolse’ vlecht is een door luizen verziekte haardos. Deze minder vleiende betekenissen stammen uit de achttiende eeuw, de vervalperiode van het ooit zo machtige Polen en van de specifieke Poolse ideologie, het sarmatisme. Het woord ‘sarmatisme’ komt van de Sarmaten, volgens de oude geschiedschrijvers de oorspronkelijke bewoners van Polen, de oorspronkelijke Slaven. Het sarmatisme behelsde kort gezegd de overtuiging dat de Polen de ware Slaven waren, en dan niet iedere Pool, maar bij voorkeur de zeer talrijke kleine en middelgrote landadel. Deze zette zich af tegen de steden, tegen het Westen en tegen de kosmopolitische grootadel, de magnaten. Als de ware belijders van het katholieke geloof moesten ze voortdurend oorlog voeren met hun andersdenkende buren: de protestantse Zweden, orthodoxe Russen en mohammedaanse Turken.

Aanvankelijk vertegenwoordigde het sarmatisme slechts de levensstijl van de landadel. Geleidelijk echter groeide het uit tot een complete wereldbeschouwing die vooral vrijheid en levensgenot hoog in het vaandel droeg. Het centrale gezag in Polen was zwak, de adel koos zelf zijn koningen, aan wie men zich niet gemakkelijk onderwierp, of het moest zijn om voor het vaderland te strijden. Naarmate de staat door de voortdurende oorlogen zwakker werd en - bij gebrek aan een sterk werelds gezag - de Rooms-katholieke Kerk op alle gebieden begon te overheersen, leidde

het sarmatisme echter tot stagnatie, vreemdelingenhaat en isolationisme. Men was zichzelf genoeg. Na ons de zondvloed.

Op de Poolse literatuur en mentaliteit heeft het sarmatisme een enorme invloed gehad, onder andere via het werk van Henryk van Sienkiewicz. Hij kreeg als eerste Pool in 1905 de Nobelprijs voor zijn roman over de christenvervolgingen onder Nero ('Quo vadis'), maar in Polen is hij nog altijd ongemeen populair voor zijn trilogie over de oorlogen met de Zweden in de zeventiende eeuw. Dit geldt als een manifest van onbuigzaam Pools patriottisme, een bijbel van het Poolse nationale gevoel: een goede Pool is vrijheids- en vaderlandslievend, een goed soldaat en een goed drinker.

Aan het eind van de achttiende eeuw hield Polen op te bestaan, het werd bezet door

Pruisen, Oostenrijk en Rusland, hetgeen onder andere het gevolg van de aan het sarmatisme inherente anarchie was. De vrijheidsstrijd begon meteen. Tevergeefs wedde men op Napoleon. In 1797 ontstond het latere Poolse volkslied; de titel is nog altijd spreekwoordelijk: 'Nog is Polen niet verloren.' Ruim honderd jaar later zou de Poolse staat pas herrijzen. In de negentiende eeuw begon men het sarmatische tijdperk echter te idealiseren als de tijd van de 'gulden vrijheid' waar de 'Poolse engelenziel' lag verankerd. Men wist wel dat het sarmatisme tot verval had geleid, maar een geknecht volk moet, om zich te kunnen handhaven, een ideaalbeeld koesteren, en men vond dit in de voorbije eeuwen, toen Polen weliswaar steeds oorlog voerde, maar toch een groot land was, drie keer zo groot als het nu is, waar men bovendien wist hoe men van het leven kon genieten.

Dit is heel simpel geschetst, om de lijn te laten zien die van het verleden naar het heden loopt. Natuurlijk is de negentiende eeuw niet alleen de eeuw van een geïdealiseerde primitieve vrijheidsdroom, het is ook de eeuw van een enorm interessante literatuur, qua niveau niet onderdoend voor de Russische of Franse romantiek. Voor mijn betoog is het echter belangrijker een slechts ten dele literair facet van deze romantiek te belichten, namelijk het Poolse messianisme dat voortkomt uit het katholieke aspect van het sarmatisme. Na de mislukte opstand van 1830 was vrijwel de complete Poolse elite naar Parijs gevlucht. De mysticus Andrzej Towianski kwam daar begin jaren '40 tot de conclusie dat de Polen het meest leden van alle volkeren, dat ze de Christus onder de volkeren waren en daarom de wereld uiteindelijk zouden verlossen. Towianski kende in dit religieuze proces (hij was anti-revolutionair) de dichters een hoofdrol toe; zij waren de profeten van het volk, met name de grootste onder hen, Adam Mickiewicz. Deze zette zich overigens ook daadwerkelijk in voor de strijd tegen de onderdrukking, o.a. in de revolutie van 1848. Hij was een dichter van uitzonderlijk formaat, te vergelijken met de Rus Poesjkin.

Hoewel Polens bevrijding nog lang op zich liet wachten en niet het werk van de dichters zou zijn, is het wel zo dat de Poolse schrijvers sinds de vorige eeuw min of meer de plicht hebben zich aan de zijde van de onderdrukten te scharen. Ze moeten zich inspannen voor het bewaren van het culturele erfgoed, de droom van de vrijheid verwoorden, het nationaal bewustzijn sterken. Sinds de romantiek ook is ballingschap een alledaags verschijnsel in de Poolse letteren. Nog steeds ontstaan veel belangrijke werken buiten Polens grenzen. De taal, zegt men dan ook, is het enige vaderland van de dichter. Nu Polen in een ernstige crisis verkeert en het land zogezegd op instorten staat, voelen de schrijvers veelal eenzelfde verantwoordelijkheid als vroeger. Hun identiteit, die ze zelf als Westers en Middeneuropees beschouwen, weten ze bedreigd door het communistische systeem dat hen door de Sovjet-unie na 1945 is opgelegd. Deze min of meer impliciete plicht tot nationaal engagement bekomt de literatuur niet altijd goed, de juiste houding alleen is niet genoeg voor het maken van goede poëzie. Niettemin kun je zeggen dat de poëzie die gaat over de mens zoals hij onder verschillende soorten dictatoriaal gezag leeft, die zich afspeelt in de leefwereld van de onderdrukte mens, in Polen vaak heel goed is, dat dit een Poolse specialiteit is. U moet daarbij wel in het oog houden dat in een land met weinig of geen democratie en met veel bemoeienis met het privéleven van de kant van het gezag de grens van het politiek toelaatbare gauw is bereikt, dat schrijven over doodgewone dingen al 'politiek' kan zijn. De schrijvers kiezen de politiek niet zelf, het is de censuur die

door haar ingrepen de literatuur politiseert. Hoe meer het gezag onderdrukt, hoe eerder ook een tekst over de onderdrukking zal handelen.

Een van de gevolgen van deze literaire traditie is de hoge plaats van de schrijvers in de ogen van de publieke opinie. Onlangs bleek dit weer eens: volgens een enquète bezitten alleen de professoren evenveel aanzien als de schrijvers. Het publiek verwacht dus nog steeds iets van hen: onafhankelijkheid, een voorbeeldfunctie, geestelijk leiderschap. Geen politiek leiderschap, want dat degenereert en corrumpeert in de ogen van de Oosteuropeaan alleen maar. Veelzeggend is in dit verband ook de ontvangst die Czeslaw Milosz in 1981 ten deel viel. In 1950 was hij als politiek vluchteling uit Polen vertrokken. Vele jaren was zijn werk verboden, in de jaren '70 werd het ondergronds uitgegeven. In 1980 kreeg hij de Nobelprijs toegekend, in 1981 was hij een week terug in zijn vaderland en werd ontvangen zoals bij ons alleen een popster wordt ontvangen. Hij werd meteen bijgezet in het Pantheon der nationale dichter-profeten. Zelf heeft hij

zich altijd tegen deze stereotype verzet. Zijn poëzie is ook niet voor de massa bestemd, maar door zijn ballingschap, zijn weigering zich aan het communisme te conformeren, door zijn religiositeit en historische intuïtie past hij vanzelf in de Poolse traditie, te meer daar hij ook zeer bewust in deze traditie schrijft. Zijn positie is onaantastbaar.

Sarmatisme en messianisme zijn historische stromingen, ideologieën, gedachtencomplexen, maar geheel dood zijn ze allerminst. Het messianisme herleefde weer toen in 1979 een Pool tot Paus werd gekozen. Het sarmatisme is terug te vinden in alle grootmachtsdromen van de Polen en ook in veel boeken, met name over de Tweede Wereldoorlog. En Walesa, stevig, breedgeschouderd en met een opvallende snor, ziet eruit als een echte ouderwetse Pool, een magere intellectueel zou het nooit zo ver hebben geschopt.

Tenslotte is er nog een derde -isme, het positivisme, dat zich tegen sarmatisme en messianisme afzet. In de negentiende eeuw kwamen de Polen driemaal te vergeefs tegen hun bezetters in opstand. Na deze opstanden zag men in dat het land een achterstand op de rest van Europa had en dat het nooit vrij zou worden als het niet eerst modern werd. De vrijheidsstrijd werd tot nader order opgeschort. De dichter-profeet moest plaats maken voor de sociaal bewogen intellectueel die niet boven het volk stond maar er concreet voor werkte. De literatuur verloor haar adelskarakter, werd burgerlijk; de poëzie moest wijken voor het proza. De roman moest laten zien wat door scholing, emancipatie en werk kon worden bereikt. De literatuur moest didactisch, 'positief' zijn, eerder dan realistisch of kritisch. De functie van de literatuur was dus bij uitstek een dienende.

Ook dit positivisme, iets heel anders dus dan het Westeuropese positivisme van Spencer en Comte, leeft heden ten dage nog. Toen ruim tien jaar geleden onder Gierek het culturele leven steeds meer in de verdrukking kwam, begon men in woningen en kerken lezingen en cursussen te organiseren om over onderwerpen te kunnen praten die officieel taboe waren. Dit in navolging van de zg. 'Vliegende universiteit' van de vorige eeuw, de clandestiene Poolse universiteit die in 1885 werd opgericht omdat er geen Poolse universiteiten waren. Deze heette 'vliegend' omdat de colleges noodgedwongen op steeds weer andere adressen plaatsvonden. In de Tweede Wereldoorlog was het hoger onderwijs al net zo georganiseerd.

Als er grote gebeurtenissen plaatsvinden, zoals het herkrijgen van de zelfstandigheid in 1918, gedurende en na de oorlog, bij de machtswisselingen in 1956, 1970 en 1980-82, reageert de literatuur zeer snel, het is een gevoelige seismograaf van elk tijdsgewricht. Vaak ook loopt de literatuur intuïtief op de ontwikkeling vooruit.

Elke verandering, elke machtswisseling, heeft meteen gevolgen voor de voorwaarden waaronder de schrijvers werken: de censuur wordt strenger of soepeler, het gezag verandert zijn politiek ten aanzien van hen. Van een geleidelijke, intern literaire ontwikkeling is geen sprake. Het gezag laat zich meer dan men misschien zou verwachten aan de schrijvers gelegen liggen, want het is zich terdege bewust van hun gewicht voor de publieke opinie; het houdt op de een of andere manier altijd rekening met de mening van de schrijvers, o.a. over hen. In deze jaren bijvoorbeeld, waarin er een diepe afgrond gaapt tussen gezagsgetrouwe schrijvers, voor het merendeel van minder kaliber, en meer onafhankelijke schrijvers met een grotere naam, meer talent en meer durf, doet Jaruzelski er veel moeite voor, om ook deze laatsten aan zijn kant te krijgen. Het zit hem helemaal niet lekker dat hij onder de

schrijvers, onder de intelligentsia als geheel genomen, zo'n slechte naam heeft. En dat terwijl het communisme aanvankelijk voor de literatuur zo'n belangrijke plaats inruimde, want juist de literatuur moest het nieuwe bewind dragen en versterken. Maar omdat de communistische ideologie lijnrecht indruist tegen veel van hetgeen de Polen als echt Pools beschouwen, heeft het communisme, ondanks zijn onvermoeide pogingen, weinig diepe sporen in de literatuur achtergelaten. Het is anti-katholiek, de Polen zijn zeer katholiek - en nu er nagenoeg geen joden meer zijn, is er nauwelijks tegenwicht -, het communisme is anti-traditioneel en anti-nationaal en de Polen koesteren juist hun tradities en zijn altijd eerst Pool en dan pas wereldburger. De situatie is een patstelling: Jaruzelski zou graag de steun van de schrijvers voor zijn beleid willen hebben, omdat ze gezag hebben en oog voor het nationaal belang, de schrijvers daarentegen weten door hun historische ervaring dat ze niet met zo'n leider in zee moeten gaan omdat het in tegenspraak is

met hun visie op wat goed is voor het land en ze dan hun gezag onder de lezers, hun geloofwaardigheid zouden kwijtraken.

illustratie: Leo Eland

Ze kunnen, hoe vermoeiend dit ook is, beter blijven dwarsliggen: de geschiedenis heeft de meest notoire dwarsliggers altijd gelijk gegeven. Milosz kreeg de Nobelprijs, Gombrowicz die Polen in 1939 verliet is de bekendste Poolse romancier in het buitenland; alle grote romantische dichters waren emigranten.

De intuïtie voor de richting van de geschiedenis, met name voor naderend onheil, kwam heel duidelijk in de literatuur van de jaren '30 tot uitdrukking, toen de oorlog haar schaduwen vooruit begon te werpen. Drie schrijvers, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz en voornoemde Witold Gombrowicz, schrijvers uit die jaren, zijn na de oorlog internationaal erkend. Hoe verschillend hun werk ook is, gemeenschappelijk hebben ze het voorvoelen van de catastrofe, het besef dat deze wereld niet lang meer had te leven, dat alles anders zou worden. Opvallend genoeg is Witkiewicz' toneelwerk later ‘absurd avant la lettre’ genoemd, noemde Gombrowicz zichzelf later - omdat hij over stereotype gedragspatronen schreef - terecht ‘structuralist avant la lettre’, terwijl ook Schulz zijn tijd ver vooruit was door het romanuniversum van zijn vaste tijd-ruimtekader te beroven en met gebruikmaking van de dieptepsychologie terug te gaan naar de oerbron van de menselijke kennis, de mythe.

De Poolse literatuur ken ik dan ook een zekere helderziendheid toe, een ‘profetisme’, dat waarschijnlijk alle literaturen van zwaar door de geschiedenis beproefde volkeren kenmerkt. Een fraai voorbeeld hiervan is Milosz' gedicht ‘In mijn vaderland’. Leest men het onvoorbereid, dan krijgt men de indruk dat het is geschreven door een man op jaren die ver van zijn vaderland woont:

> In mijn vaderland, waarheen ik niet terugkeer,
> Is ergens een bosmeer, groot en reusachtig,
> Met wijdse wolken, verscheurd en fantastisch,
> Die ik weer zie, als ik een blik achter me werp.
>
> En ondiep water fluisterend in duistere schemer,
> En een bodem waar doornige grassen groeien,
> De roep van zwarte meeuwen, zonsondergangen, koud en rood,
> Schril fluiten van de zomertaling hoog in de lucht.

Dit meer van doornen slaapt in mijn hemel.
Ik buig me en zie op de bodem de schittering
Van mijn leven. Ook wat me angst aanjaagt is daar,
Daar tot de dood mijn gedaante voleindt.

Milosz schreef dit gedicht echter al in 1937, toen hij zesentwintig was en nog in Warchau woonde. Met ‘vaderland’ bedoelt hij zijn geboortestreek Litouwen. Toen al besefte hij dat hij er nooit zou terugkeren, hoewel het tegelijk hem nooit zou verlaten: de conditie van de balling. In 1945 werd Litouwen bij de Sovjetunie ingelijfd, Milosz emigreerde in 1950.

Vanaf het begin van de oorlog overheerste de oorlogservaring in de Poolse poëzie. Literaire activiteiten waren door de Duitsers verboden, zodat alles ondergronds moest gebeuren, zoals het overige culturele leven. De schrijvers, vooral de jongere, vielen meteen in de rol die de literatuur in de negentiende eeuw was toegedicht: die van bewaarders en beschermers van het nationale erfgoed. Velen voegden de daad bij het woord en streden in het ondergrondse verzetsleger; velen sneuvelden. Zij die het overleefden wisten dat dit min of meer toevallig was, voor zover ze niet waren gevlucht. Men vroeg zich af of het nog wel zin had te blijven schrijven. Was na Auschwitz niet elke metafoor een leugen, zo vroeg men zich ook in Polen af. Opvallend is dat de poëzie al tijdens de oorlog eenvoudiger werd, toegankelijker; ze ging immers over ervaringen die velen met elkaar deelden. Toch gingen maar weinigen zover als Rózewicz Tadeusz, die helemaal geen rijm meer gebruikte, bijna geen beeldspraak en het ritme terugbracht tot het ritme van de spreektaal. Voor zijn generatie - hij werd in 1921 geboren - heeft de oorlog alles veranderd. De wereld waarin ze zijn opgegroeid ligt in puin, haar waardesysteem is in discrediet gebracht:

> ik ben twintig jaar oud
> ik ben een moordenaar
> ik ben een werktuig
> blind als de bijl
> in de hand van de beul
> ik heb een mens vermoord
> en met rode vingers
> witte vrouwenborsten betast
> (...)
> Zes jaar lang
> stroomde een walm van bloed
> uit mijn neusgaten
> Ik geloof niet in de verandering van water in wijn
> ik geloof niet in de vergeving der zonden
> ik geloof niet in de wederopstanding van het lichaam.

- schrijft hij in zijn ‘Klaagzang’ uit 1947.

Polen was niet alleen het toneel van een partizanenoorlog tegen de bezetter, op haar grondgebied vond ook de hoofdmoot van de Holocaust plaats. Tien procent van de Poolse bevolking was joods, negentig procent van hen kwam om, hetgeen vele Polen een nimmer overwonnen gevoel van schuld heeft bezorgd:

> Ik ben bang, zo bang voor de bewaker-mol,
> Met zijn ooglid gezwollen als bij een patriarch
> Die veel in kaarslicht heeft gezeten,
> Lezend in het grote Boek van de Schepping.
>
> Wat zal ik tegen hem zeggen, ik jood van het Nieuwe Testament,
> Sinds tweeduizend jaar wachtend op de terugkeer van Jezus?
> Mijn verbrijzelde lichaam zal me uitleveren aan zijn blik
> En hij zal me rekenen onder de helpers van de dood:

schrijft Milosz in zijn gedicht ‘Een arme christen kijkt naar het getto’ uit 1943, het jaar waarin het getto van Warchau werd vernietigd.

De eerste naoorlogse jaren leverden een rijke literaire oogst op. Het prestige van de avant-garde in de ruimste zin des woords was enorm gestegen. De traditionele versvormen, met regelmatig ritme en rijm, werden als ‘burgerlijk’ beschouwd en hadden afgedaan, de experimentelen waren de natuurlijke bondgenoten van het socialisme dat gewapenderhand door de Russen in Polen werd ingevoerd. Aanvankelijk verwachtte niemand dat de communistische machthebbers na enige jaren een uitermate traditionele poëtiek zouden voorschrijven om de literatuur toegankelijk te maken voor een breed publiek en haar aan te passen aan hun propaganda. De tijd leek juist uitermate geschikt voor experimenteren. De oorlog vormt een scherpe scheidslijn in het Poolse bewustzijn, sindsdien is er altijd sprake van een ‘ervoor’ en ‘erna’ (al is men tegenwoordig zo langzamerhand ertoe overgegaan dit als voor en na de communistische machtsovername te beschouwen). Schrijvers die met de nieuwe machtshebbers sympathiseerden, rekenden vaak beschaamd af met hun onbe-

wuste, burgerlijke verleden. De communisten wilden vooral ook de jeugd naar hun kant overhalen en gaven deze het gevoel dat alles wat eerder was geschreven, door hun ouders en grootouders, compleet was verouderd. Aan deze ontwikkelingen kwam echter abrupt een einde, toen de communistische partij min of meer per decreet in 1949 de doctrine van het socialistisch realisme invoerde en politiek engagement in de literatuur verplicht stelde. Als ingenieurs van de ziel moesten de schrijvers nu de opbouw van de nieuwe orde ondersteunen en de nieuwe mens opvoeden. Wie niet meedeed had als schrijver afgedaan; deloyale emigranten als Gonbrowicz en Milosz werden als verraders gebrandmerkt.

Verleid door het lucratieve perspectief tot de voorhoede van het volk te behoren, sloten velen zich aan. Anderen schreven echter ‘voor de la’ en deden pas van zich spreken toen in 1956 de zogeheten dooi intrad, het stalinisme werd afgezworen en Gomulka aan de macht kwam. In de poëzie had dit een eruptie van talent tot gevolg, waarvan ik twee voorbeelden zal geven.

Zbigniew Herbert heeft men vaak een klassiek dichter genoemd, omdat hij uitgaat van de klassiek-westerse cultuur. Ondanks al zijn verwijzingen naar haar stereotypen en tradities is ook hij echter een dichter voor wie de onrust en wanhoop van de moderne invalide mens het belangrijkste is; de weg terug naar de oude normen, de wereld van voor de oorlog, is definitief gesloten. Zo schreef Herbert in 1957 over de door het stalinisme beoogde gelijkschakeling van alle cultuur tot massacultuur:

alleen de trommel is over
en de trommel blijft spelen voor ons
feestmarsen treurmarsen
eenvoudige gevoelens lopen in de maat
op stramme benen
de trommelslager speelt
één woord is er en één gedachte
terwijl de trommel de steile afgrond roept

We dragen aren of een grafsteen
al wat de wijze trommel ons voorzegt
nu onze stap de huid van het plaveisel slaat
die arrogante stap waardoor de wereld wordt
één optocht en één kreet
(uit: ‘Het lied van de trommel’)

Een dichter van een heel andere signatuur is Miron Bialoszewski. Hij leeft in de subcultuur van de voorstad waar afbraak en opbouw aan elkaar grenzen, de vormen grillig zijn en de werkelijkheid in fragmenten uiteenvalt. En vlak na de oorlog was heel Warchau één grote voorstad. Zijn vertolking van de nieuwe werkelijkheid, duidelijk ook in de oorlogservaring geworteld, is persoonlijk en kwetsbaar:

Eerst daalde ik af naar de straat,
over de trap,
ja, stel je voor,
over de trap.

Daarna liepen bekenden van onbekenden
mij voorbij, en ik hen.
Jammer voor jullie
dat jullie niet hebben gezien

hoe de mensen lopen,
jammer!

Ik ging een volledige winkel binnen,
er brandden lampen van glas,
ik zag iemand - wie was gaan zitten
en wat hoorde ik?... wat hoorde ik?
geruis van tassen en mensengesprekken.

En waarachtig, ik ben
echt weer thuisgekomen.
('Ballade over het afdalen naar de winkel', 1956)

De ervaring heeft me geleerd dat velen - in Nederland - dit niet als poëzie beschouwen - oordeel zelf.

De verwachtingen die ook de schrijvers aanvankelijk van Gomulka hadden, bleken al kort na 1956 te hooggespannen; de censuur werd scherper, de economie ontwikkelde zich slapjes, kritiek op het beleid was niet mogelijk. In maart 1968 barstte de bom: de studenten kwamen in opstand tegen het verbieden van een toneelstuk van Adam Mickiewicz, de romantische dichter die ik al noemde. Het stuk zou te veel anti-Russische sentimenten aanwakkeren. De hard-liners in de Partij, onder wie politici met anti-semitische inslag, grepen deze protesten (die ze misschien zelf hadden geprovoceerd) aan om een anti-semitische campagne te ontketenen; hun uiteindelijke doel was Gomulka te verwijderen, hij wist zich echter tot 1970 te handhaven. Uitgeverijen, universiteiten, theaters, het partijapparaat werden van joden gezuiverd. Voor de jeugd,

opgevoed met de socialistische idealen, was dit een schok. Een nieuwe generatie dichters trad, gevormd door deze gebeurtenissen, naar voren. Ze richtten zich in de eerste plaats tegen de communistische ideologie als taal om niet zozeer over de werkelijkheid te spreken als wel om deze te verdraaien of op zijn best te negeren. Deze dichters wilden zich weer engageren, niet in de strijd tegen het socialisme, maar voor de taal: ze wilden dat de poëzie weer iets ging betekenen, betrekking had op de wereld waarin ze leefden en zich niet achter vrijblijvende metaforen bleef verschuilen. Ze waren strijdbaar, men noemde hen 'contestanten'. Ik geef u drie fragmenten van recente poëzie van deze dichters.

Volgens onbevestigde berichten kan die gestalte
achter het schild van plexiglas in beginsel
goede bedoelingen hebben, die stem die het bevel
'Vuur!' blaft, kan iets volkomen anders
bedoelen, die tank die de poort inramt
kan nieuwe perspectieven openen,
die wapenstok die is neergekomen op een liggende figuur,
kan een barrière zijn die voor iets veel ergers behoedt,
laten we niet te snel conclusies trekken, laten we
objectief zijn, je moet iedereen een kans geven.
(uit: Stanislaw Baranczak, 'Het herstel van
de orde', 1982)

Bitter is de onsterfelijkheid van landen
die slapen op zachte kaarten van was,
van landen waar de wind de grenzen verschuift.
Naar buiten kijkend dicteert een Napoleon of Stalin
er de grondwet, en denkt onderwijl altijd
aan iets anders.
Onder de ruwe huid van het vreemd gezag
leven er vrouwen, mannen, dieren, klokken,
beken, harten. Vluchten is onmogelijk.

(uit: Adam Zagajewski, 'De grens', in
'*Weggaan naar Lwów*, 1985)

Met het gezicht naar de muur

Een vrouw draait de spiegel
met het gezicht naar de muur: nu wordt in de muur

de dode sneeuw weerkaatst,
ze knerpt onder de beslagen schoenen.
Het vuur stolt.
Het niets zet zijn bajonetten op.
XII, 81

(uit: Ryszard Krynicki, uit de cyclus *Als
in een of ander land*)

Van deze drie is Baranczak de jongleur, de dialecticus die op barokke wijze de spelmogelijkheden van taal, rijm en ritme uitbuit, hetgeen hem vaak onvertaalbaar maakt; hij houdt altijd afstand. Bovenstaand fragment handelt over de staat van beleg in Polen, het werd in Amerika geschreven, waar Baranczak nu professor is. Krynicki,

die gebleven is, zou zo iets nooit lukken: hij moet lijfelijk ondergaan wat hij schrijft. Vaak reikt hij naar de grens van het bestaan waar de mens op het punt staat in het niets, de anonimiteit, de dood te verdwijnen. Zagajewski is de meest uitgesproken vertolker van de biografie van zijn generatie; ook hij leeft buiten Polen. Zijn poëzie is altijd rijk aan tastbare werkelijkheid. Zijn werk houdt het midden tussen de felle, vaak bittere ironie waarmee Baranczak de absurditeiten van de onvrije massamaatschappij hekelt, en de kwetsbare naaktheid die Krynicki's poëzie kenmerkt. Hij is de veelzijdigste dichter van zijn generatie, een dichter van Midden-Europa waar de landen ‘slapen op zachte kaarten van was’.

Wat deze drie dichters verbindt, is hun fundamentele wantrouwen ten aanzien van alle autoritaire gezag. Het begin van de jaren '70 was vrij liberaal en stelde hen in de gelegenheid te publiceren. Het klimaat verslechterde echter al snel. Toen in 1975 een aantal vooraanstaande schrijvers protesteerde tegen de grondwetswijziging die Gierek wilde doorvoeren om het bondgenootschap met de Sovjet-unie constitutioneel te verankeren, kregen ze een publikatieverbod opgelegd. Door de nood gedwongen richtten ze toen een ondergronds, ongecensureerd, dus zelfstandig tijdschrift op, op zich niets illegaals omdat dezelfde grondwet vrijheid van meningsuiting garandeert. Een paar jaar later, nog voor Solidarnošc, waren er al tientallen van dat soort periodieken, nu

zijn er honderden en zijn ook duizenden boeken ondergronds uitgegeven. De Poolse samizdat is niet meer weg te denken uit het culturele landschap. Het is zelfs zo sterk dat de officiële pers vaak melding maakt van ondergronds verschenen uitgaven en deze aanprijst of afkraakt. Er wordt niet veel tegen dergelijke activiteiten opgetreden; alleen tijdens de staat van beleg (1981-1983) was ondergronds drukken en distribueren een riskante aangelegenheid.

Het bestaan van een vrij circuit bevrijdde de schrijvers en iedereen die van het geschreven woord gebruik maakt van de nare keus zich te moeten aanpassen of anders te zwijgen. Bovendien is men nu uitsluitend zelf verantwoordelijk voor het woord, de censuur kan niet meer de schuld krijgen van bijvoorbeeld overdreven voorzichtigheid of duisterheid. Er is een einde gekomen aan de schizofrenie waarmee de meeste Oosteuropese schrijvers moeten leven: men denkt het één maar schrijft het ander.

Waar het nu heengaat met de literatuur is even onduidelijk als de toekomst van Polen als land. De bekendste vakbondsleider ter wereld is een Pool, iedere westerse politicus op bezoek in Polen wil hem spreken en bezoekt ook het graf van de door agenten van de Veiligheidsdienst vermoorde pastoor Popieluszko. De oppositie geniet aanzien alom, maar in het dagelijkse leven blijft de kleur grijs overwegen, er is weinig hoop dat er binnenkort meer brood op de plank komt of dat de omstandigheden waaronder men leeft gewoon een beetje beter worden. Velen emigreren zo gauw ze weg kunnen komen.

Hoe komt dit alles tot uitdrukking in de poëzie van de jongere dichters? Ze zijn weinig opvallend aanwezig, hun optreden is niet collectief, hun poëzie is er niet een van protest. Ze staan buiten de wereld van de ideologie waaruit hun voorgangers zich met veel moeite hebben weten te bevrijden. De belangrijkste ervaring van deze generatie is de tijd van de staat van beleg, in mindere mate de legale tijd van Solidarnošc. Opvallend in hun poëzie is het ondergangsbewustzijn; de catastrofe lijkt aanvaard, men berust:

> Bij ons zullen de angst en de lach blijven,
> en de zwakke, liefdeloze horizon, krimpend
>
> als een huid die niemand meer wil
> dragen.
> We zullen leven, zuster gras,
> als een stofkolom in de zon, na de instorting
>
> van de laatste muur
> van het huis.
>
> (Jan Polkowski, uit: *Gedichten 1977-1984*, 1986)

Czeslaw Milosz heeft onlangs gezegd dat ‘het bestoken van het monster van het communisme met spelden nutteloos is en weinig voldoening geeft, hoogstens de illusie dat men actief is. Maar men mag zich ook niet terugtrekken in de “zuivere kunst” die hoogmoedig onverschillig tegenover het menselijk lijden staat’. Dit is het grote dilemma van de Poolse literatuur. Als de schrijvers zich en bloc in zichzelf zouden terugtrekken, zouden de lezers hen dit kwalijk nemen. Ze moeten dus blijven schrijven, protesteren, hun mond opendoen. Maar dan bestaat het gevaar dat de

literatuur afglijdt in een soort obligate edelmoedigheid zonder artistieke waarde. Oprechte verontwaardiging en wanhoop hebben menig gedicht en verhaal bedorven. Het is hoopgevend dat de jongere schrijvers zich bewust zijn van de valkuilen van de sociale bewogenheid.

Een heel ander, niet minder reëel gevaar voor de Poolse letteren is haar materiële basis. De aanschaf van een typemachine, het kopen zelfs van papier kan onoverkomelijke moeilijkheden opleveren. Schrijvers wachten vaak vier à vijf jaar op de uitgave van hun boek. Geeft iemand zijn werk ondergronds uit, dan is de wachttijd soms maar een paar maanden, maar hoeveel mensen zullen hem dan lezen, hoeveel verdient hij er dan mee? Een beginnend schrijver in Nederland heeft het veel makkelijker. Voor schrijvers die op de een of andere manier dwarsliggen is geen geld beschikbaar. In een land als Polen kun je beter sportman worden, dan kom je ook nog in het buitenland, word je van overheidswege verwend zonder dat je je in de ogen van je naasten compromitteert, een gevaar dat iedereen die carrière maakt in Oost-Europa, bedreigt.

Niettegenstaande de verstrengeling van het buiten-literaire met het literaire, waardoor

esthetische aspect van de literatuur vaak naar de achtergrond verdwijnt en men geneigd is minder ‘kritisch’ te zijn, is de Poolse literatuur geen verzameling politieke pamfletten, vurige sociale protesten, sociologische verhandelingen en klaagzangen over het leed ons aangedaan. Integendeel door hun extreme historische ervaringen, die in de eerste plaats toch menselijke ervaringen zijn, komen de Polen soms tot grote literatuur. Dichters als de hier geciteerden, en enige prozaïsten, zijn gekomen tot een diep inzicht in het lot van de mens, tot een ‘wijsheid’ die men zelden aantreft. Polen is misschien het enige land ter wereld waar de literatuur, in ieder geval de poëzie, meer continuïteit bezit dan de staat en zo - in de taal - de totale ervaring van het volk met zich mee draagt.

Het tweede, hiermee samenhangende sterke punt van de Poolse literatuur zou ik haar ‘geheugen’ willen noemen, het in ere houden - door de nagedachtenis, door poëtische vertolkingen en evocaties van het verleden - van al wat voorbij en verloren is, maar toch nog actueel en aanwezig als bestanddeel van de Poolse identiteit. Als geen ander volk in Europa weten de Polen hoe onzeker hun bestaan is. Elke oorlog heeft willekeurig hun grenzen verschoven, volksverhuizingen teweeggebracht, een ander bewind in het zadel geholpen. Hun identiteit wordt voortdurend bedreigd en daarom houden ze er zo sterk aan vast. Dit is ook de reden waarom het communisme weinig vat op hen heeft. Men kan dit conservatief noemen, het geeft de Poolse literatuur iets onbegrijpelijks, iets geslotens, maakt er een soort geheimtaal van, die alleen voor insiders bestemd lijkt, maar tegelijk is het ook een kwestie van lijfsbehoud. Als de Polen hun eigen legendes, hun eigen beelden en archetypen niet meer zouden hebben, zou er bitter weinig overblijven waarvan ze kunnen zeggen: dit is van ons, dit neemt niemand ons meer af:

> we zien het gezicht van de honger van het vuur van de dood
> en het ergst van al - het gezicht van het verraad
>
> en alleen onze dromen zijn niet vernederd
>
> (Zbigniew Herbert, *Rapport uit een belegerde stad*, 1982)

Complete vertalingen van de gedichten waaruit is geciteerd zijn te vinden in:

1. *Poolse poëzie 1976-1986*, uitg. Stichting Perdu i.s.m. de Pools-Nederlandse Kulturele Vereniging
2. De Tweede Ronde, Pools nummer, herfst 1988, uitg. Bert Bakker
3. Tadeusz Rózewicz, *Gezichten*, Meulenhoff 1981

Jana Beranová
De groteske glimlach van de geschiedenis
Over Milan Kundera en zijn werk

Dichter zijn betekent
tot het uiterste gaan

Tot het uiterste van twijfels
tot het uiterste van hoop
tot het uiterste van hartstocht
tot het uiterste van wanhoop

Pas dan bij elkaar tellen
Niet eerder Niet eerder

Of het kon wel gebeuren
dat de optelsom van je leven
belachelijk laag uitkomt

Dat je als een kind eeuwig
in kleine getallen blijft steken

Dichter zijn betekent
altijd tot het uiterste gaan

'Er lag een bundeltje van 5 × 8 cm op de boekenplank. Bij een landgenote van me, regisseuse, die ik met een Nederlandse toneeltekst had geholpen. Ik nam het van de plank, bekeek de titel *Monology* (Monologen), sloeg het vervolgens nieuwsgierig open en vergat de wereld. Opgekruld in een stoel in de hoek van de kamer tot mijn ogen brandden, mijn nek verkrampt raakte en mijn hoofd tolde.

Die liefde begon in januari 1976.'

Zo begin ik mijn nawoord bij een selectie van Kundera's poëzie, in het Nederlands gebundeld onder de titel *De dood zal me omhelzen bij de jasmijn* - een regel uit een van de gedichten. Wat boeide me dan zo? De gedichten zijn geschreven op het klassieke thema liefde en dood, maar dan vanuit het oogpunt van de permanente mislukking, een extreme schipbreuk van alle betrokkenen in hun onmacht om elkaar te bereiken. Een rode draad die in Kundera's latere boeken een nog veel belangrijker rol zou spelen. In Tsjechoslowakije veroorzaakten de Monologen een ware golf van verontwaardiging bij de critici, want gedichten over communicatiestoornissen pasten niet in een klimaat van verplicht optimisme (zelfspot was helemaal uit den boze) en van heilige liefde tussen socialistische helden en heldinnen, met lachende kinderen die een stralende toekomst tegemoet rennen. Een voorbeeld dat later als het prototype van kitsch wordt aangehaald. Bij mij veroorzaakten de Monologen honger naar meer. Toen ik in datzelfde jaar - 1976 - enkele gedichten vertaalde en op blauw gehamerd papier in een cahier bundelde, kende in Nederland vrijwel niemand de naam van Milan Kundera. En nu hij internationale faam geniet als romancier en essayist, wisten tot voor kort slechts weinigen dat hij in de jaren vijftig zijn schrijversloopbaan begon als dichter. Na twee dichtbundels en een lang poëem wilde hij daar zelf trouwens ook weinig meer van weten.

In *De grap* hekelt hij de ‘lyrische leeftijd’ als een toestand, waarin de mens nog alle energie nodig heeft om zichzelf te ontraadselen. In *Het leven is elders* noemt hij lyriek een gebied waarop alle bewering waarheid wordt. Maar Kundera wilde juist het bestaan onderzoeken. Zijn generatie (Kundera is geboren op 1 april 1929) werd volwassen onder het stalinisme dat gebaseerd was op grootse, humanistische motieven, maar na verloop van tijd alle idealen en deugden juist in hun tegendeel veranderde: liefde voor de mens in wreedheid, liefde voor de waarheid in verklikkerspraktijken enzovoorts, enzovoorts. Dat schiep een situatie van totale twijfel, want alle zekerheden waren weggevallen. En juist deze totale twijfel veranderde de wereld in vragen. Alle existentiële waarden moesten opnieuw worden onderzocht, men moest ook in deze scepsis ‘tot het uiterste gaan’, zegt Kundera in 1967 in een interview met de Tsjechische literaire historicus Antonín Liehm. Poëzie was hiervoor niet toereikend. De schrijver wil ‘het menselijk leven onderzoeken in de val die de wereld geworden is.’ De roman onderzoekt het bestaan in al zijn facetten, en daarvoor is meer

nodig dan een rechtlijnig verhaal. Kundera bewondert Broch en Musil om het essayistische karakter, waarmee ze de roman hadden vernieuwd. Ook om het onvoltooide erin. En hij is zeer geporteerd voor de filosofie van Sartre, die zijn volgende stap beïnvloedt.

Kdo tu zustane?
Kdo ho bude dělat ten svět co bude
Kdo ho bude dělat ten svět?
Major Krůta, dycky major Krůta
ty malé myši které všechno přežijí
ty malé myši které vždycky nakonec

/ Z rukopisu /
Uit het manuscript De sleutelbezitters *met tekeningen van Kundera, waarvan hij later in verschillende variaties olieverfschilderijen zal maken. Op de omslagen van* Het leven is elders *en* Afscheidswals *in het Tsjechisch (68 publishers, Toronto) staan twee van Kundera's schilderijen afgebeeld*

Kundera verrast zijn publiek door het toneelstuk *De sleutelbezitters* dat in 1963 in de regie van de bekende Otomar Krejča veel succes boekt en in verschillende landen wordt gespeeld. In deze ‘eenakter in vier visies’ - zoals de auteur zijn toneelstuk aanduidt, confronteert hij een eenzame enkeling met de gesloten cirkel van een leger conformisten, gesymboliseerd door de bezitters van sleutels van hun woning, voor wie persoonlijke zekerheid het hoogste goed is. Het stuk speelt weliswaar tijdens de oorlog, maar heeft duidelijk een veel wijdere strekking. De hoofdfiguur ontkomt uiteindelijk aan de kuddementaliteit van de domme mensen. Wat ons bijblijft is de vraag, onder welke omstandigheden men zich moet verzetten, tegen wie en welke mensen in staat zijn de juiste weg naar vrijheid te zoeken.

Het drama is gebaseerd op twee tegenovergestelde aspecten: het absurdisme van Ionesco (Kundera bewondert Ionesco) en een gevoel voor de geschiedenis. Maar daar waar Ionesco de clichés van de petit-bourgeois uitlacht, deformeert Kundera de taal van zijn personages niet. Hij laat ons heel eenvoudig het contrast voelen tussen de tragische situatie en het domme gepraat die hij zonder commentaar, parallel naast elkaar zet.

De sleutelbezitters wordt in 14 landen gespeeld. Ook in Moskou wordt het stuk uitbundig ontvangen en vele lovende reacties volgen. De verwarring is compleet. Waar Kundera vooral doelde op hen die zich aan het stalinisme conformeerden en elke nieuwe ontwikkeling in de weg stonden uit angst om persoonlijke zekerheden te verliezen, wordt het stuk in Rusland heel anders begrepen. De hoofdfiguur wordt

voorgesteld als een held die vecht voor 's lands belang en tegen wie daar de reactionairen worden genoemd. Het lijkt bijna een practical joke.

In ongeveer dezelfde periode schrijft Kundera een serie korte verhalen voor literaire bladen die later worden gebundeld onder de titel *Lachwekkende liefdes.* Daarin onthult hij de talloze motieven van edele en onedele aard die in de liefde een rol spelen. De ware liefde bestaat slechts uit flitsen en momenten. In deze verhalen draait alles om het spel als middel om aan het keurslijf van de orde te ontkomen. Maar een spel of een grap loopt altijd uit de hand om zich uiteindelijk tegen de bedenker ervan te keren (een thema dat in De grap nog wranger wordt uitgediept). Alle menselijke drijfveren worden hier haast op een kille manier ontleed, elke situatie eindigt met de keerzijde van de medaille. Als een verliefd stel een weekje met vakantie gaat, maar ook in die week niet aan de partij-controle kan ontkomen, begint het meisje te spelen dat ze als liftster bij een vreemde man in de auto is

gestapt. Tijdens het liften verleiden ze elkaar en veranderen niet alleen de richting van hun reis, maar ook die van hun relatie. Ze raken zo verstrikt in het mechanisme van het spel dat ze hun eigen identiteit verliezen en figuranten worden in een hun onbekend toneelstuk. Ook de klassieke personages Tristan en Don Juan worden in enkele verhalen volledig ontmythologiseerd en veranderen in hun tegendeel.

De jaren zestig staan in het teken van een eindelijk niet meer te stuiten destalinisatie. ‘Het was een vrolijke tijd,’ zegt Kundera zelf, ‘want als een regime van binnenuit instort, heerst er voor de burgers meestal een aangename sfeer waarin - vanwege het uiteenvallende landsbestuur - veel mogelijk is.’

Dank zij deze destalinisatie kon dan ook in 1967 Kundera's eerste roman verschijnen, *De grap*, waarmee hij op slag beroemd werd. In Tsjechoslowakije werden er ruim honderdduizend exemplaren van verkocht en het boek werd in dertig talen vertaald. Behalve in het Nederlands, want de uitgevers alhier waren toen maar matig geïnteresseerd in de Tsjechische moderne literatuur.

Kundera grijpt in zijn roman weer terug naar de jaren vijftig, maar niet met de bedoeling om historische feiten over het stalinisme te onthullen. Die periode intrigeert hem vanwege de eigenzinnige experimenten die de geschiedenis met de mens uithaalde. En vanwege zijn superieure spotvogel-mentaliteit, die de enige redmiddel is uit een beklemmende situatie. En hierin zit de volgende literaire inval van de schrijver: de geschiedenis is nooit het terrein geweest voor een komedie, maar plotseling, vanuit een bepaalde invalshoek, wordt de geschiedenis lachwekkend. De mens als object van de historie.

Het boek ligt sinds december in de boekhandel en het verhaal is ondertussen bekend. In het kort komt het er hierop neer: Ludvík, een jonge, veelbelovende student, stuurt zijn communistisch orthodoxe vriendinnetje een briefkaart met de tekst: ‘Optimisme is opium van het volk. 'n Gezonde geest riekt naar domheid. Leve Trotski.’ Het is een pure grap, bedoeld om haar te kwetsen, omdat ze naar een cursus voor politieke scholing is gegaan in plaats van de vakantie met hem in Praag door te brengen. De kaart wordt onderschept, Ludvík wordt van de universiteit getrapt en moet als soldaat vijf jaar in de kolenmijnen werken. Wanneer hij terugkeert, verleidt hij vijftien jaar na dato bij wijze van een wraakzuchtige grap de vrouw van de man, die hem toen als partijvoorzitter van de studentenbond zo wreed had veroordeeld. En wat blijkt? De man zat allang op een misstap van zijn vrouw te wachten om zijn vrijheid te herkrijgen. Dezelfde omkering van het spel, maar deze keer verteld door vier personages in een strakke, bijna mathematische indeling. Driekwart van het boek bestaat uit monologen, terwijl de meest intrigerende personage, het meisje Lucie met wie Ludvík in zijn diensttijd een pijnlijke liefde beleeft, alleen door de overige personages stukje bij beetje wordt belicht. In *De grap* introduceert Kundera een specifieke structuur van zeven afgeronde delen, die als in een muziekcompositie in lengte en vertelsnelheid wisselen. Al zijn latere romans zullen varianten blijken van deze zelfde, op het getal zeven gebaseerde architectuur. Door middel van verschillende personages belicht hij een aantal thema's die hij tot een eenheid smeedt. Hij noemt dat de *romaneske polyfonie*.

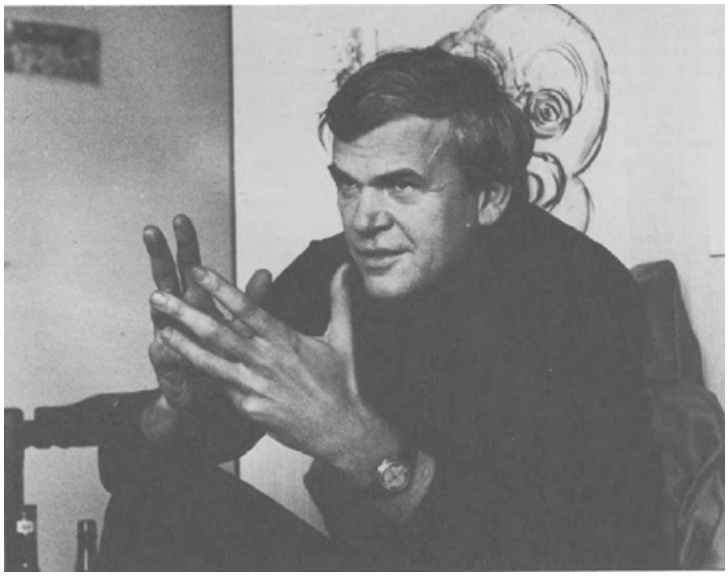
Kundera betrad de wereld van de kunst door de deur van de muziek en hij is daar zeer door beïnvloed. Hij studeerde piano aan het conservatorium waar zijn vader, pupil van de vermaarde componist Leoš Janáček, doceerde. Ook Kundera is een

groot bewonderaar van Janáček, die in zijn composities steeds meerdere thema's naast elkaar zette.

Een thema betekent voor Kundera een *existentiële vraagstelling* (zie de *Kunst van de roman*).

Na augustus 1968 wordt Kundera uit de Schrijversbond gestoten. Als een hommage aan Diderot schrijft hij voor zijn persoonlijke genoegen het toneelstuk *Jacques en zijn meester*, waarin hij drie liefdesgeschiedenissen met elkaar vermengt door deze techniek van de polyfonie. Het stuk kan slechts in typoscript onder vertrouwd publiek worden verspreid en zal pas in 1981 in Parijs zijn première beleven. Kundera blijft zes jaar lang zonder werk, wat hij ook probeert. Hij wilde zelfs taxichauffeur worden om aan de kost te komen, maar ook dat is hem slechts gedurende twee etmalen gelukt. Door bemiddeling van een goede kennis maakt hij onder een pseudoniem horoscopen voor een geïllustreerd weekblad voor de jeugd; hij maakt op verzoek - nog steeds onder een pseudoniem - een horoscoop voor een bekende communistische functionaris en laat zich daar heel goed voor betalen: in plaats van het geboden honderdje vraagt hij duizend kronen. Daarmee maakt hij gebruik van het

feit dat een marxist er niet openlijk voor kan uitkomen in waarzeggerij te geloven - totdat dit grapje uit zelfbehoud zich tegen Kundera keert en zijn identiteit lekt uit. Het paradoxale is dat ondanks de moeilijkheden - of moeten we zeggen: dank zij - Kundera zich naar zijn eigen zeggen in die periode uitstekend kon concentreren. Toen in oktober 1981 zijn roman *Het boek van de lach en de vergetelheid* in Nederlandse vertaling in het Maison Descartes in Amsterdam aan de pers werd voorgesteld, zei hij schertsend: 'Ik denk met nostalgie aan de Russische inval. Excuseer me. Excuseer me. Want toen schreef ik *Het leven is elders*.'



Milan Kundera

En zo zijn we beland bij een van zijn meest opvallende romans. *Het leven is elders* - de titel is ontleend aan een leus die in 1968 op de muren van de Sorbonne was gekalkt - is het laatste boek dat Kundera in Tsjechoslowakije voltooide in 1970, maar dat pas voor het eerst in Frankrijk kon worden gepubliceerd. Dat gebeurt in 1973 en Kundera valt de prijs voor de beste buitenlandse roman te beurt, de prix Médicis. Een jaar later krijgt hij - op aandringen van de universiteit in Rennes - een uitreisvisum voor een jaar om daar als gastdocent colleges te geven in vergelijkende literatuur. Hij besluit niet meer naar Tsjechoslowakije terug te gaan. Sinds die tijd leeft Kundera met zijn vrouw Věra in Frankrijk en in het najaar van 1981 bood de Franse president Mitterrand hem de Franse nationaliteit aan.

Het leven is elders vertelt over een verstikkende moeder-en-zoonrelatie. Het is het cynisch-ironische relaas van de opkomst en ondergang van het moederskindje Jaromil dat bij zijn geboorte al tot dichter werd uitgeroepen en dat onmachtig is de liefde anders te bedrijven dan in de pseudo-lyriek die hij schrijft. De moeder controleert alles, hoe haar zoon op-

groeit, hoe zijn dichterschap zich ontwikkelt, ze legt zelfs elke dag zijn ondergoed klaar, lelijke onderbroeken met wijde pijpen die Jaromil verafschuwt, maar waaraan hij niet kan ontkomen. De moeder is sterk vergelijkbaar met de ijzeren greep die de Tsjechoslowaakse staat op de kunstenaars heeft. En kunst in de eigenlijke betekenis van het woord kan nooit functioneren in dienst van welke ideologie ook.

Jaromils kansen op een vrije ontwikkeling worden steeds kleiner. Alleen in zijn droomwereld maakt hij zich waar - in zijn dubbelganger Xaver. De twee verhalen lopen naast elkaar, want de schrijver streeft niet naar een fusie tussen droom en werkelijkheid, maar naar een confrontatie van die twee. Jaromil droomt van een heldendood in vlammen. De dood als een boodschap. Maar zijn dromen staan in schril contrast met wat hij werkelijk doet; hij vlucht namelijk in een steeds radicaler gedrag en verklikt uit jaloezie het enige vriendinnetje met wie hij vrijt aan de veiligheidsdienst.

Niets is absoluut, zegt Kundera, en al degene die zich aan het absolute wijden - een bezitterige moeder, een roemzieke dichter, een machtzieke Stalin vernietigen de existentiële waarden en uiteindelijk zichzelf.

De tijd vloeit door het boek omgekeerd evenredig met het werkelijke leven: hij vertraagt zich. Het eerste deel omvatte vijftien jaar van Jaromils leven, de tweede helft van het boek omvat minder dan één jaar.

De dood ligt op de loer en heeft haar eigen semantiek. Het eigenlijke verhaal wordt onderbroken door korte filosofische bespiegelingen.

> *Magister Johannes Hus en Giordano Bruno konden onmogelijk door het zwaard of door de strop hun levenseinde vinden, doch alleen op de brandstapel. Hun leven veranderde in signaalvuur, in het licht van een vuurtoren, in een fakkel, brandend door de eeuwen heen; want het lichaam is tijdelijk en de gedachte eeuwig, en het trillende wezen van de vlam is het beeld van de gedachte. Jan Palach, die zich twintig jaar na Jaromils dood op een plein in Praag met benzine overgoot en in brand stak, had als drenkeling het geweten van het volk niet wakker kunnen schreeuwen.*
>
> *Ophelia daarentegen is ondenkbaar in vlammen en zij moest verdrinken, want de diepte van het water is hetzelfde als de diepte in de mens; water is het doodselement van hen die zich in zichzelf verloren hebben: in hun liefde, in hun gevoel, in hun waanzin, in hun spiegels en draaikolken; in het water eindigen meisjes uit volksliedjes, meisjes wier geliefde niet terugkwam uit de oorlog; in het water sprong Harriet Shelley; in de Seine verdronk Paul Celan.*

Terug naar Jaromil. Zoals hij zijn geliefde verraadt, zo verraadt hij óók zijn kunstenaarschap. Scherp, maar ook poëtisch schetst Kundera hoe de eerst avantgardistische dichter als een blad aan een boom omdraait wanneer Stalin het socialistische realisme voorschrijft en hoe de veiligheidsdienst, waaraan hij zijn geliefde heeft uitgeleverd, een grote rol speelt in zijn nieuwe plotselinge carrière. Een dichterlijk optreden voor een groep politieagenten maakt Jaromil beroemd. Maar wordt hem ook noodlottig. De geschiedenis en de mens als object van die geschiedenis komt weer om de hoek kijken. Jaromil maakt daar kennis met een mooie cineaste

die een film over hem zou maken. Maar op haar feestje, kort nadat zijn rooie vriendinnetje werd gearresteerd, wordt hij uitgelachen om zijn grootspraak, waarmee hij een kunstschilder die hij vroeger bewonderde en van wie hij les had, nu van decadentie beticht - iets dat met zoveel kunstenaars (onder andere de dichter Vladimír Holan) in Tsjechoslowakije in de jaren vijftig gebeurde. Jaromil wordt op het balkon gezet en een andere man vrijt met de cineaste. En in plaats van als een held in gloed en vuur te sterven, sterft Jaromil aan een longontsteking. Een grap van het lot?

De volgende roman *Afscheidswals* is een regelrechte thriller, verdeeld in vijf dagen. De verpleegster Růžena in een kuuroord beeldt zich in dat ze zwanger is geworden door een slippertje met een beroemde trompettist, en ze meent daarin een mogelijkheid te zien zich te bevrijden van haar provinciaals milieu. Al snel blijkt dat de vrijheid waarnaar ze verlangt niet bestaat. De trompettist is geestelijk een gevangene van zijn jaloerse echtgenote. Terwijl beide personages hun spel van bedrog spelen, worden beide onderwerpen - ongewild vaderschap en gewild moederschap - totaal oncontroleerbare krachten die het leven van iedereen in het boek gaan beheersen.

De mensen die de auteur beschrijft bedienen zich van alle mogelijke en fantastische middelen om hun eigen lot te manipuleren. Terwijl Sartre en Malraux in hun romans een reeks stellingen over het menselijke lot ontwikkelen,

stelt Kundera een serie vragen die tot in het konimsche worden doorgetrokken. Bij voorbeeld zoals dr. Škréta het algemene welzijn dient door de zogenaamd onvruchtbare vrouwen, die voor genezing naar het kuuroord zijn gekomen, heimelijk met injectienaald zijn eigen sperma in te spuiten. Paradoxaal is dat juist deze dokter, die vastbesloten is om zoveel mogelijk leven te schenken, onbewust de oorzaak wordt van de dood van de verpleegster. De personages worden achtervolgd door spijt over verloren kansen. Maar zodra het hen lukt om die kansen te grijpen, blijkt de oorspronkelijke inhoud verdwenen. Alle figuren leven in een klucht waaruit ze niet kunnen ontsnappen. De verpleegster, die haar eigen klucht met een onbeduidend vriendje voor een andere wilde ruilen, sterft. Niet omdat ze aan haar lot is bezweken, maar omdat ze eraan medeplichtig was.

De luchtigheid waarmee Kundera ook de moord in dit boek beschrijft, is geheel in stijl met zijn streven om de uiterste ernst van een vraagstelling te verbinden met de uiterste lichtheid van de vorm. De moord lijkt uiteindelijk triviaal en zonder gewicht. Veel verschrikkelijker lijkt het streven naar orde. In een verlangen de wereld aan hun wil te onderwerpen, proberen gepensioneerden de maatschappij te zuiveren door honden met een soort lasso te vangen en ter dood te veroordelen. De episode is geïnspireerd op een krantebericht dat in een provinciestadje alle honden zouden worden uitgeroeid om vervuiling (en luxe) tegen te gaan. De terreur tegen de bevolking na de Russische inval in 1968 blijkt te zijn voorafgegaan door een officiële afslachting van honden. Jacht op de mens wordt jacht op bevoorrechten. Van de mens die honden bezit tot de mens die boeken leest.

> *'Bij de stoep stopte een busje, en erachter een gesloten groene vrachtwagen waaruit gejank en geblaf van honden tot Růžena doordrong. De deur van het busje ging open en een oude man met een rode band om de mouw stapte uit. Růžena keek uitdrukkingsloos en realiseerde zich even niet waarnaar ze keek.*
> *De man schreeuwde een of ander bevel in de richting van het busje en een andere oude man stapte uit; hij had ook een rode band om de mouw en in zijn hand een drie meter lange staak met aan het eind een lus van ijzerdraad. Na hem sprongen nog meer mannen naar buiten en ze stelden zich in een rij voor het busje op. Ze waren allemaal oud, hadden allemaal een rode band om de mouw en hielden allemaal een lange staak met een lus van ijzerdraad aan de punt in de hand. De man die er als eerste was uitgesprongen en geen staak had, gaf bevelen, zodat de oudere heren als een compagnie van merkwaardige speerwerpers een paar maal in de houding van 'geef acht' en 'rust' gingen staan. Daarna riep de man weer een bevel en de compagnie grijsaards rende het park in. Daar verspreidden ze zich en iedereen holde in een andere richting, sommigen over de paden, anderen dwars over het grasveld. In het park wandelden patiënten van de badplaats, kinderen holden heen en weer, maar nu stonden allen stil en keken met verbazing naar de oude heren die met de staak in de aanval langsstormden. Ook Růžena schrok wakker uit de starheid van haar gepeins en observeerde wat er gaande was. In een van de oude heren herkende ze haar vader en ze bekeek hem met weerzin, maar zonder verbazing.*

Bij een berk midden in het grasveld dribbelde een keeshondje. Een van de oude heren rende naar het dier toe en de hond keek hem verbaasd aan. De grijsaard stak de staak naar voren en probeerde de lus over de kop van de hond te schuiven. Maar de staak was lang en de oude armen waren zwak, zodat de grijsaard niet in staat was goed te richten. Het oog van ijzerdraad zwaaide onzeker rond de kop van de hond en het hondje hield het nieuwsgierig in de gaten.
Maar toen kwam er van de andere kant al een tweede gepensioneerde te hulp die sterkere armen had, zodat het hondje eindelijk in de halsband belandde. De grijsaard gaf een ruk aan de staak, de draad sneed in de behaarde hals en het hondje jankte. Beide gepensioneerden lachten en trokken de hond over het grasveld naar de geparkeerde auto's.
Ze trokken de deuren van de vrachtwagen open waaruit een machtige golf van hondegeblaf stroomde; ze gooiden het keeshondje naar binnen.

De Geschiedenis - bij Kundera met hoofdletter geschreven - speelt een grote rol. ‘De geschiedschrijving schrijft de geschiedenis van de samenleving en niet die van de mens. Daarom worden historische gebeurtenissen waarover het in mijn romans gaat, vaak vergeten door de geschiedschrijving.’ zegt Kundera in een interview met Christian Salmon.

Het boek van de lach en de vergetelheid begint meteen al met een stukje historie, ter illustratie

hoe een volk zijn geheugen kan worden ontnomen.

> *In februari 1948 betrad de communistische leider Klement Gottwald het balkon van een barok paleis in Praag om honderdduizenden burgers toe te spreken, die waren samengestroomd op het Oude Stadsplein. Het was een historisch moment in de geschiedenis van Tsjechoslowakije. Een noodlottig moment dat zich een of tweemaal per eeuw voordoet.*
> *Gottwald was omringd door zijn kameraden en dicht bij hem stond Clementis. Er viel wat sneeuw, het was koud en Gottwald was blootshoofds. De zorgzame Clementis deed zijn bontmuts af en zette deze op het hoofd van Gottwald. De propaganda-afdeling vermenigvuldigde in honderdduizenden exemplaren de foto op het balkon, waarop Gottwald, een beremuts op het hoofd en kameraden aan zijn zijde, het volk toespreekt. Op dat balkon begon de geschiedenis van communistisch Tsjechoslowakije. Elk kind kende die foto van affiches, uit leerboeken en musea.*
> *Vier jaar later werd Clementis beschuldigd van verraad en opgehangen. De propaganda-afdeling schrapte hem ogenblikkelijk uit de geschiedenis en natuurlijk ook van alle foto's. Vanaf die tijd staat Gottwald alleen op het balkon. Daar waar destijds Clementis had gestaan, is slechts de kale muur van het paleis. Van Clementis bleef niets anders over dan de beremuts op het hoofd van Gottwald.*

Milan Kundera, tekening: David Levine

Hiermee begon de georganiseerde vergetelheid. President Husák zal in latere jaren honderdvijfenveertig Tsjechische historici uit de universiteiten stoten. Een van hen zei: ‘Volkeren liquideer je zo dat je ze eerst van hun geheugen berooft.’ Dat is iets verschrikkelijks. Het lijdt tot een totale verkinderlijking.

‘Waarom eindigt de hoofdfiguur op een eiland van kinderen?’ vroeg ik Kundera, toen ik een interview met hem maakte voor de Volkskrant naar aanleiding van de Nederlandse vertaling van het boek. Zijn antwoord luidde: ‘Ik werd jarenlang achtervolgd door een nachtmerrie: midden in een droom belandde ik op een plek waar alleen maar kinderen waren. Het was een waanzinnige hel om als een volwassen en intelligent mens plotseling omringd te worden door naïeve wezentjes zonder geheugen die je als een kind behandelen. En opeens realiseer je je dat een kinderlijke

wereld een verschrikking is, in tegenstelling tot de mythologische waarde ervan - een eiland van geluk, leven zonder zorgen als kinderen.'

In het beeld van Kundera is elk totalitair systeem een waanzinnige wereld van kinderen. Europa, eens koningin van de cultuur, lijkt omringd door een wereld die nog niet volwassen is. Terwijl volgens zijn visie juist in het volwassen Europa een verkinderlijking begint: 'Onze moderne cultuur ondergaat een journalistieke vereenvoudiging, men richt zich meer op de actualiteit dat op de continuïteit. Het geheugen ontbreekt. En dat is precies zoals bij kinderen; kinderen zijn naïef, onschuldig en zonder verleden.'

Het verleden speelt een grote rol. Deze Tamina, die op het eiland van kinderen eindigt, is een emigrante, wier man in het buitenland is overleden. Ze probeert hardnekkig haar dagboeken uit Tsjechoslowakije te krijgen, omdat haar geheugen in de loop van de tijd vervaagt. 'Vergetelheid is één van de meest schokkende dingen in het leven,' zegt Kundera in hetzelfde interview.

De andere personages gaan eveneens gebukt onder de last van het verleden en staan voor het dilemma: in hoeverre moet je het verleden blijven koesteren, wanneer het alleen maar schril afsteekt bij het vervreemde heden? Ook de lach, vooral de provocatieve lach fascineert Kundera. In *Het boek van de lach en de vergetelheid* heeft de duivel de ware lach uitgevonden. Hij spot met dingen die plotseling beroofd zijn van de veronderstelde betekenis, van de plaats die ze in de vermeende orde der dingen hebben gekregen. De duivel wijst op de onzinnigheid, terwijl de engel zich erop verheugt dat op deze wereld alles verstandelijk geregeld, goed bedacht, mooi, rechtschapen en zinvol is.

> *'Zo stonden ze daar, de duivel en de engel, met open mond tegenover elkaar, en ze produceerden bijna hetzelfde geluid, alleen drukte elk iets volslagen verschillends uit. En de duivel keek naar de lachende engel en lachte hoe langer hoe meer, hoe beter en oprechter - omdat de lachende engel eindeloos belachelijk was.*
> *Een lach die belachelijk is, dat is een debâcle. Toch hebben de engelen iets bereikt. Ze hebben ons allemaal misleid door hun semantische bedrog. Zowel hun imitatie van de lach als de oorspronkelijke (duivelse) lach wordt met een en hetzelfde woord aangeduid. Mensen realiseren zich vandaag de dag niet meer dat dezelfde uiterlijke vertoning twee totaal tegenovergestelde innerlijke houdingen herbergt. Er bestaan twee soorten lach en we komen een woord te kort om ze te onderscheiden.'*

Het is Kundera's duivelse grappigheid die de zere plekken blootlegt.

Het boek bestaat wederom uit zeven delen, maar deze keer zijn het geheel op zichzelf staande verhalen, variaties op dezelfde thema's, die echter ogenschijnlijk weinig met elkaar te maken hebben. De New York Times schreef erover: 'Men noemt het een roman, hoewel het voor een deel een sprookje, voor een deel een literaire kritiek, voor een deel een politiek traktaat, voor een deel musicologie en voor een deel autobiografie is.'

Naast de vergetelheid dus de lach, de engelen, de grens en de zwaarte van lichtheid. Dit laatste onderwerp kwam in *De grap* al ter sprake. Hier krijgt het gestalte in het eerder genoemde hoofdstuk over het eiland van kinderen:

> *'En de domheid der gitaren klinkt en de kinderen dansen, hun buikje koket naar voren stekend, en Tamina is ziek van de dingen die niets wegen. De lege holte in haar maag is juist die ondraaglijke afwezigheid van gewicht. En zoals een uiterste op elk moment in zijn tegenpool kan veranderen, is de maximale lichtheid een verschrikkelijke* zwaarte van lichtheid *geworden en Tamina beseft dat ze die geen seconde langer kan dragen. Ze draait zich om en rent weg.*
> *Ze rent door de bomenlaan naar het water.'*

Milan Kundera, tekening: David Levine

Kundera's beroemdste boek is ongetwijfeld *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*, waarover al vele recensies en polemieken zijn geschreven. Vandaar dat ik er goed aan meende te doen juist het eraan voorafgaand werk uitgebreid te behandelen om het schrijfproces en enkele achtergronden zichtbaar te maken.

Dit boek is meer dan alle eerdere romans opgebouwd uit heel veel lagen. Het is een liefdesverhaal - feitelijk van vier mensen, al zijn Tomas en Tereza de hoofdmoot - waarin de Geschiedenis het leven van mensen drastisch verandert. Aan dit thema zijn we ondertussen gewend geraakt. De kleine Middeneuropese landen zijn geobsedeerd door het

spookbeeld van de verdwijning van hun cultuur, een onderwerp dat uitgebreid aan bod is gekomen in de essays over Midden-Europa. Ook voor de Tsjechen is de Geschiedenis langzamerhand een trauma geworden. En daar Kundera dezelfde Geschiedenis als een van zijn belangrijkste thema's uitlicht, spelen ook de boeken die hij in ballingschap schreef altijd gedeeltelijk in Tsjechoslowakije. ‘De Geschiedenis dient in zichzelf begrepen en geanalyseerd te zijn als bestaanssituatie,’ zegt hij in zijn essay *De kunst van de roman.*

Bijvoorbeeld: Alexander Dubček komt terug in Praag, na door het Russische leger gearresteerd, gekidnapped, gevangengezet en bedreigd te zijn en daarna gedwongen te onderhandelen met Brezjnev. In augustus 1968.

> *Hij spreekt voor de radio, maar hij kan niet spreken, hij hapt naar adem, midden in zijn zinnen maakt hij lange en gruwelijke pauzes. Wat deze historische episode (die overigens geheel vergeten is, want twee uur later werden de radiotechnici verplicht de pijnlijke pauzes uit zijn rede te knippen) voor mij onthult, is de* zwakheid. *De zwakheid als een zeer algemene categorie van het bestaan. ‘Je bent altijd zwak als je geconfronteerd wordt met een sterkere macht; zelfs als je het atletisch lichaam van Dubček hebt.’*

Zwakte en kracht lopen als een rode draad door het hele boek, net als lichtheid en zwaarte en spelen vooral in het leven van de hoofdpersonages een belangrijke rol. Tereza probeert haar provinciale geboorteplaats te ontvluchten, en in het bijzonder haar moeder die, lelijk en grof geworden, deze lelijkheid en grofheid steeds openlijker manifesteert. Haar veelvuldig bloot rondlopen in huis associeert Tereza met het concentratiekamp. De passages over deze moeder zijn zo geschreven dat je er gemakkelijk een metafoor in kunt lezen voor Tsjechoslowakije na de communistische machtsovername - parallel aan de moeder van Jaromil in *Het leven is elders.* Het land is oud en lelijk geworden, omdat het - net als Tereza's moeder - een verkeerde keuze heeft gemaakt.

Tomas en Tereza zijn beiden gepreoccupeerd door het lichamelijke. Tereza door haar eigen lichaam - en de lelijkheid van haar moeder. Tomas houdt van Tereza, maar is haar aan de lopende band ontrouw. Hij werd als chirurg ontslagen vanwege een artikel over Oidipous dat hij nog vóór de Russische inval had geschreven, maar dat daarna verkeerd wordt geïnterpreteerd. En Tomas verlegt zijn interesse in het met een mes ontleden van lichamen in een niet aflatende behoefte om vrouwenlichamen bij wijze van spreken met een scalpel open te snijden.

Dat kwetst Tereza verschrikkelijk, maar ze kan het alleen in dromen vertellen. Deze dromen beslaan een belangrijk deel van het boek. Zo ook de filosofieën over de dualiteit van lichaam en ziel, over lichtheid en zwaarte, over zwakte en kracht. Met alle groteske beelden van dien.

Maar wat heeft dat voor zin zich vragen te stellen over het leven als dat toch maar één keer geleefd kan worden? ‘Einmal ist keinmal’, herhaalt Tomas het Duitse gezegde.

Het antwoord luidt: uit het stellen van al die vragen ontstaat de cultuur, ontstaat de mogelijkheid je het leven te denken als esthetisch geordend.

Het gruwelijke daaraan is dat de cultuur, zowel in Oost als in West, wordt teruggebracht tot kitsch. En kitsch is het esthetische gezicht van het totalitarisme en van de moderne massacultuur, omdat de meest vulgaire geesten - degenen die door politieke mechanismen aan de macht komen - het gebied van de cultuur definitief zijn gaan beheersen. Kitsch is de traan van de valse ontroering.

> *Het door kitsch opgeroepen gevoel moet uiteraard dusdanig zijn dat massa's dat kunnen delen. Kitsch kan daarom nooit stoelen op een bijzondere situatie, maar op basisbeelden die in het geheugen van de mensen zijn gegrift: ondankbare dochter, in de steek gelaten vader, kinderen die over een grasveld rennen, verradenvaderland, herinnering aan de eerste liefde.*
> *Kitsch wekt vlak achter elkaar twee tranen van ontroering. De eerste traan zegt: Wat mooi, kinderen die over een grasveld rennen!*
> *De tweede traan zegt: Wat mooi om samen met het hele mensdom ontroerd te zijn door kinderen die over een grasveld rennen!*
> *De tweede traan maakt kitsch pas tot kitsch.*
> *Broederschap van alle mensen op aarde kan alleen gebaseerd zijn op kitsch.*

Niet het werkelijke verhaal, maar juist deze vele lagen die het completeren, maken het lezen extra de moeite waard. De thema's, die boven de romaneske vertelling worden ontwikkeld, vormen een hechte eenheid, iets dat

mijns inziens in *Het boek van de lach en de vergetelheid* minder goed is geslaagd. Een eenheid van filosofie, verhaal en droom. Ik durf te zeggen dat Kundera in *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan* zijn voorliefde voor de essayistische roman van Broch op zijn eigen manier volledig gestalte heeft gegeven.

Deze lezing is van de band uitgewerkt en aangevuld met materiaal, gebruikt op de Akademie Broek in Waterland.

In Nederlandse vertaling eerder verschenen: *De dood zal me omhelzen bij de jasmijn.* Gedichten, Cultura Slavica 1976.
Het leven is elders, Het boek van de lach en de vergetelheid, Afscheidswals, De ondraaglijke lichtheid van het bestaan, Lachwekkende liefdes en *De grap.* Romans, Agathon/Ambo, 1980, 1981, 1982, 1983, 1985, 1986 en 1988.
BRT-radioprogramma, gebundeld in *Moderne Tsjechische literatuur*, 1984.
De dood zal me omhelzen bij de jasmijn. Gedichten (uitgebreidere uitgave + nawoord), Ambo 1987.
Alle romans en gedichten in de vertaling van Jana Beranová.
Jacques en zijn meester. Toneel, Ambo, 1986, uit het Frans vertaald door Ivo Gay.
De kunst van de roman. Essay, Ambo, 1987, uit het Frans vertaald door Ernst van Altena.

Jana Beranová
Portret van een dichter
Over Jaroslav Seifert

Wat zou het me zwaar vallen
voorgoed
de geliefde muren te verlaten!
Bij vlagen dacht ik dat je niet leven kon
zonder hun schaduwen die reiken voorbij
ons korte bestaan.

De windroos noodt niet meer
tot vreemde verten
voor mij doofden haar stralen.

Maar de groene bomen
met hun wijdbeense wortels
lopen met me in de pas.[*]

Toen in 1984 bekend werd dat de Nobelprijs voor literatuur toegekend werd aan de Tsjechische dichter Jaroslav Seifert, brak in Nederland chaos uit, want vrijwel niemand wist van zijn bestaan af. Terwijl Seifert al 83 jaar oud was en meer dan 35 boeken op zijn naam had. Ik werd overstroomd door radio, pers en televisie - ik had namelijk in 1978 een aantal van zijn gedichten vertaald en gebundeld in een cahier met illustraties van de Tsjechische Jugendstil-kunstenaar Alfons Mucha.

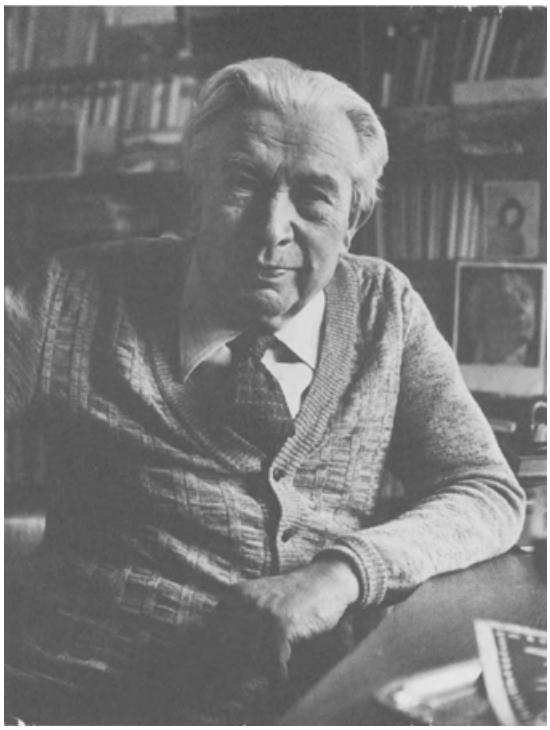
In Tsjechoslowakije ligt het uiteraard anders. Luister maar naar een stukje uit mijn inleiding tot de dichtbundel *En vaarwel!*: ‘Wie waar ook in Tsjechoslowakije een kind of een volwassene op straat vraagt naar de naam van de grootste dichter van deze eeuw, zal onmiddellijk de naam Jaroslav Seifert horen. Hij behoort tot de generatie dichters - samen met Nezval, Halas en Holan - die na de eerste Wereldoorlog, toen Tsjechoslowakije na driehonderd jaar knechting een zelfstandige republiek werd, een belangrijke periode in de Tsjechische literatuur inluidde. De grote populariteit die hij in zijn vaderland geniet is voor menig westerling moeilijk te begrijpen. Maar in een land, waarvan het naakte bestaan telkens weer op het spel staat, is poëzie vaak de laatste strohalm waaraan een vertwijfeld mens zich kan vastgrijpen. Een dichter die streeft naar eerlijkheid en authenticiteit, naar warmte en harmonie, vervult een bijzondere functie. Dat is één kant van de medaille. De andere kant is dat hij vaak door machtsbeluste instituties wordt verguisd.’ In Tsjechoslowakije kwamen dan ook berichten over de Nobelprijs voor Seifert slechts mondjesmaat en zuinigjes in de publiciteitsmedia. De eerste reactie van de Tsjechoslowaakse schrijversbond was zelfs bij monde van Hana Hrzalová: *Wij kennen hem niet. Hij is geen lid van onze organisatie.*

Gustave Flaubert zei al jaren geleden: *macht duldt geen macht.* Een rake uitspraak die zeker opgaat voor de totalitaire systemen in de diverse Oostbloklanden. Het regime duldt de (ware) dichter niet juist omdat de dichter de waarheid spreekt. Een gedicht moet waar zijn en geeft de dichter macht. Huichelachtige politieke leiders houden daar niet van en proberen om die reden populaire dichters, naar wie het volk luistert, tot zwijgen te dwingen. Maar begrijp me goed: Seifert was geen politiek dichter, wel ‘de stem van het volk’.

Misschien dank zij de bewust gehanteerde eenvoud - het meest karakteristieke van zijn stijl. En de verbondenheid die hij voelde met zijn vaderland en zijn geboortestad Praag. Zeker is dat hij zijn leven lang als een vrij mens heeft geleefd en de vrijheid heeft voorgestaan.

Respect hebben voor andermans mening is hem al met de paplepel ingegoten, getuige wat hij zelf over zijn ouders schrijft: ‘Mijn moeder was zeer gelovig katholiek, mijn vader een overtuigde sociaal-democraat. Toen ze trouwden schonk mijn vader haar een kettinkje met een kruis, terwijl mijn moeder hem een horloge gaf met een medaillon, waarin foto's zaten van Karl Marx en Friedrich Engels. Zo democratisch waren de verhoudingen in ons gezin.’

In zijn jeugd was Seifert communist, maar na een reis naar de Sovjet-Unie uitte hij op het partijcongres in 1939 zoveel kritiek dat hij werd geroyeerd. Het was wel de eerste, maar niet de laatste keer dat hij in de clinch lag met de autoriteiten. Onverdroten ging hij echter steeds door met zijn werk en was nooit bereid tot een compromis.



Jaroslav Seifert, in 1985

Ik ga bewust niet in op de hele levensloop van Seifert - dat heb ik in de bundel *En vaarwel!* reeds gedaan - maar beperk me tot enkele markantere feiten die ik voor de vuist vertel, want zo doe ik dat het liefst.

Seifert was een van de grote krachten achter de liberalisering van de kunsten begin 1968. Tijdens de Russische inval was hij de laatste gekozen voorzitter van de schrijversbond. En toen geleidelijk de censuur weer werd ingesteld, bedankte hij zelf voor de functie.

En hij ging gewoon door met schrijven. Waarom werd dan zijn nieuwe bundel, die hij begin jaren '70 klaar had, niet gepubliceerd? Het manuscript bevatte jeugdherinneringen, mijmeringen over het leven en over de liefde - een onderwerp dat tot op zijn sterfdag in januari 1986 in zijn verzen door zal klinken. Wat was er aan de hand? De titel van die bundel luidde *De pestzuil.* In de middeleeuwen zijn in veel steden barokke beelden opgericht in de hoop de pest te weren of als dank dat de pest voorbij was. De pestzuilen, vaak omringd door een spuitende fontein, waren het symbool van rampen. Vlak bij de Praagse Burcht staat ook zo'n monument en dat was een van de lievelingsplekken van de dichter, die vaak aan de rand van de fontein zat en wegdroomde. De verantwoordelijke staatsuitgever vond die titel maar niets. *De pestzuil* zou de indruk kunnen wekken van een verkapte aanval op het regime, het belachelijk maken ervan. De gedichten waren goedgekeurd, maar de titel moest worden gewijzigd. Seifert weigerde: óf men accepteerde het manuscript in zijn geheel, óf niet. Dus werd de bundel officieel niet uitgegeven.

Maar wel officieus. In Tsjechoslowakije waren ondertussen verschillende samizdatedities opgericht. Teksten van monddood gemaakte schrijvers, filosofen en historici werden daarvoor met veel doorslagen overgetypt. Zo'n boekje werd dan om praktische redenen meestal van een harde kaft voorzien en de auteur schreef er het zinnetje in: overgetypt voor mijn vrienden. Dat was normaal gesproken niet verboden. Je kunt toch een kopie van wat je geschreven hebt aan een vriend geven om te lezen! Zo verscheen dus *De pestzuil* van Seifert voor het eerst in de zgn. *Edice Petlice* - de Grendel Editie. Deze samizdat-uitgaven bloeiden enorm. Binnen enkele jaren waren er al meer dan 200 verschillende titels, waarvan een groot aantal naar het Westen is gesmokkeld en bij emigrantenuitgeverijen gepubliceerd. Seiferts bundel ging gretig van de hand. Vooral zijn ode aan de vrouw - Tsjechoslowakije, raakte de ziel van menig landgenoot.

Het ergste ligt achter me,
denk ik soms, ik ben al oud.
Het ergste ligt voor me,
ik leef nog.
Maar wilt u het met alle geweld weten:
ik was gelukkig.
Soms een hele dag, soms hele uren,
soms maar een paar minuten.

De liefde bleef ik altijd trouw.
En als vrouwenarmen meer zijn dan vleugels
wat zijn dan hun benen?
Graag beproefde ik hun kracht
die teder is als ze je omklemmen.
Laat die knieën maar mijn hoofd
vermorzelen. Ja, ik wil!

Sluit ik mijn ogen in deze omhelzing,
dan is mijn hoofd niet zo dronken
en bonst het niet zo waanzinnig
in mijn slapen.
Maar waarom ogen sluiten?

Met open ogen
trok ik door dit land.
Een prachtvrouw - dat is buiten kijf.
Misschien wel grootser dan
al mijn liefdes samen
en haar omhelzing duurde mijn leven lang.
Toen ik honger had,
at ik bijna dagelijks
de woorden van haar liederen.

Zij die weggingen
en naar alle windstreken zijn weggewaaid
zullen het wel weten:
de wereld is verschrikkelijk.
Je geeft noch krijgt liefde
Wij hebben tenminste lief.

Laat haar knieën maar mijn hoofd
vermorzelen!

Erotiek en poëzie lijken voor Seifert de middelen bij uitstek om zich staande te houden en de ‘pest’ van de politiek te weren. *De pestzuil* spant een boog tussen zijn jeugd, zijn ouder worden en het steeds veranderende leven, terwijl de geschiedenis zich eigenlijk herhaalt. De gedichten zijn onmiskenbaar ondubbelzinnig. Hoewel de volgende regels door enkele

westerse journalisten prompt als politiek getint zijn geïnterpreteerd, ondanks de uitdrukkelijke verzekering van de dichter dat hij alleen het uitzicht beschreef, toen hij in het ziekenhuis lag. Zijn raam keek uit op het lijkenhuisje.

Laat u vooral niet wijsmaken
dat de pest niet meer bestaat.
Veel lijkkisten heb ik al zien
rijden door deze stadspoort
en er zijn meer poorten.

De pest raast nog steeds maar artsen
geven de ziekte blijkbaar andere namen
om paniek te voorkomen.

Ondanks het feit dat *De pestzuil* als zijn afscheid was bedoeld - het laatste gedicht heet *En vaarwel*, waaraan de titel van de Nederlandse uitgave van Seiferts werk is ontleend en eindigt met de woorden *Mijn verzen waren soms verschrikkelijk dwaas/maar daarvoor verontschuldig ik me niet./Ik geloof dat het zoeken naar mooie woorden/beter is dan doden en moorden* - circuleert in 1979 een nieuwe bundel in binnen- en buitenland. Uiteraard weer eerst officieus. De dichter ondertekende namelijk Charta '77, waarin de Tsjechische regering werd opgeroepen de akkoorden van Helsinki over de mensenrechten na te leven. Maar wonder boven: heel snel na de publikatie in München volgt een officiële uitgave in ČSSR.

De nieuwe dichtbundel heet *Paraplu van Piccadilly*, poëzie vol milde humor, maar ook een bijzondere manier om over de dood te schrijven en na te denken. Want, zoals hij in een van zijn verzen zegt: *De dood weren kan natuurlijk niemand/maar niemand hoeft/wanhopig ongewapend/voor de dood te staan./Alleen zo kan men zijn minachting uitspreken/en de dood vernederen./En daar gaat het om.*

Ook deze titel verdient enige toelichting. Daarvoor citeer ik een fragment uit het lange, gelijknamige gedicht:

Wie met liefde geen raad weet
moest eens verliefd raken op
bij voorbeeld de Engelse koningin.
Waarom niet?
Haar gezicht staat op elke postzegel
van het stokoude koninkrijk.
Maar als je haar vraagt
om een afspraak in Hyde Park,
kun je er vergif op innemen
dat je vergeefs zult wachten.

Ben je een beetje verstandig,
dan zul je wijselijk zeggen:
Wel ja, dat is ook zo,
in Hyde Park regent het vandaag.

Toen mijn zoon uit Engeland terugkeerde
kocht hij voor mij in London op Piccadilly
een zondagse paraplu.
Zo nodig
heb ik nu boven mijn hoofd
een eigen kleine hemel,

zwart, dat is waar,
maar ook door de strak gespannen draden
kan Gods genade stromen
als elektriciteit.

Het tweede fragment, voor Seifert een pure constatering, zonder enige pathos, zal misschien een kleine schok teweegbrengen. Bij sommigen misschien de schok der herkenning.

Mijn hele leven verlangde ik naar vrijheid,
Eindelijk ontdekte ik de deur
naar haar toe.
Het is de dood!

Een schok temeer als je beseft dat deze regels twee jaar later bijna letterlijk zouden zijn uitgekomen. Seifert kreeg bij zijn 80ste verjaardag in 1981 gelukwensen van de Tsjechische premier die hem zag als een soort rots in de branding, waar men uiteindelijk toch niet omheen kon: hij droeg niet alleen al vanaf 1966 de titel *Nationaal kunstenaar*, de hoogste onderscheiding waarmee in Tsjechoslowakije een kunstenaar kan worden geëerd, maar was onbetwist de populairste dichter en zijn poëzie verkocht in het buitenland in grote oplagen. Dat was de regering een doorn in het oog en ze wilde vrede sluiten. Alleen voegde de premier bij zijn gelukwensen nog een ander verzoek, namelijk dat Seifert zijn handtekening onder Charta '77 zou intrekken. De dichter, wiens gezondheid al lange tijd te wensen overliet, kreeg kort daarop een tweede hartaanval.

Seiferts oude werk, zowel zijn proletarische poëzie uit de beginperiode als zijn poëzie die hij tijdens de Duitse bezetting schreef, wordt wel officieel herdrukt. Alleen zijn experimenteel poëtisme (geïnspireerd door het Franse surrealisme) uit de jaren '20 laat de regering links liggen. Seiferts bundel *Op TSF-golven*

bijvoorbeeld (TSF = Telégrafie Sans Fil, draadloze telegrafie). Want het Tsjechische poëtisme schiep destijds een nieuwe dimensie van innerlijke vrijheid.

Omslag van 'Op TSF-golven

Tijdens de Duitse bezetting bezong Seifert de hoop en de smart van het Tsjechische volk en hij was daardoor een enorme morele steun. Maar ook decennia na dato blijft de Tweede Wereldoorlog hem intrigeren en associatieve beelden oproepen:

Wees gerust, al het kwaad
keert weer tot kwaad.
Ook de wolf is slecht, en zeker de mens.

Dicht bij ons werd een huis uitgemoord.
In de geschrokken ramen
zat afschuw.
Maar al gauw hing men daar nieuwe gordijnen
en omrandde het pad met violen.

Vervloekte violen!
In de vesting van Terezín
waren de bloemperken vol
en hun verbaasde oogjes
volgden de laarzen.

Arme violen treft geen blaam!

Terezín, in het Duits Theresienstadt genoemd, is een vesting ten noorden van Praag, door de nazi's tot een concentratiekamp gemaakt.

In de Paraplu van Piccadilly verweeft Seifert flash backs uit de oorlog met onze christelijkjoodse geschiedenis. De mens is immers onlosmakelijk met zijn verleden verbonden. Dat levert *Verloren Paradijs* op, een lang vers van merkwaardige tegenstellingen, zoals wellicht het leven zelf.

Jaroslav Seifert, in de jaren '20

De herinnering begint op het oude joodse kerkhof dat *een waar boeket is van grijze stenen/betreden door de tijd.* Het oude joodse kerkhof dateert uit de eerste helft van de vijftiende eeuw en is niet alleen voor buitenlanders een bezienswaardigheid. Ook Pragers vertoeven daar graag. De schoonheid ervan ligt vooral in de door de eeuwen heen ontstane beeldengroepen van de twaalfduizend grafstenen. Op sommige plekken liggen er zelfs tot twaalf lagen boven elkaar, want in een bepaalde periode kregen de joden geen toestemming voor meer ruimte. Interessante episode uit het leven van de gestorvene, familiesymbolen en symbolen van de bijbelse namen sieren de meeste zerken. Seifert vervlocht de oude geschiedenis met die van deze eeuw. Een fragment uit het gedicht:

Ada is het Ornament en Orpa
is de Ree,
Naomi is de Welgevallige
en Michal is de Beek.

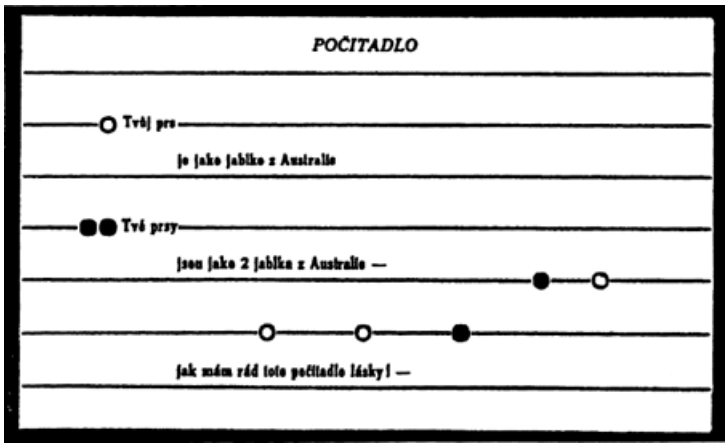
Abigail is de Bron van blijdschap.
Maar als ik bedenk
hoe machteloos we toekeken
bij het wegslepen van de joden
met hun huilende kinderen,
huiver ik nu nog van ontzetting
en lopen de koude rillingen me over de rug.

Jemima is de Duif en Thamar
is de Palmboom.
Tirza is de Bevallige
en Zilpa de Vallende druppel.
God wat is dat mooi!

De hel was al min of meer losgebroken,
maar niemand durfde het wapen
van die moordenaars weg te rukken.
Alsof we afkerig waren
van elk beetje menselijkheid.

De naam Jecholia betekent:
de Heer is almachtig.
Maar hun gefronste god
keek achter het prikkeldraad
en stak geen vinger uit.

Delila is de Lieflijke, Rachel
is het Ooilam,
Debora is de Bij
en Esther de Heldere ster.



Je borst
is net 'n appel uit Australië
Je borsten
zijn net 2 appels uit Australië -

wat houd ik van dit telraam der liefde! -

Ter gelegenheid van Seiferts 80ste verjaardag verschijnen Seiferts memoires *Al de schoonheid van de wereld.* Eerst in het buitenland en twee jaar daarna in zijn vaderland. Het boek bevat een schat aan informatie over Praag en het Praags cultureel leven. En over veel kunstenaars, die Seifert al vanaf zijn prille jeugd persoonlijk heeft gekend. Hij was in de jaren '20 een van de oprichters van de avangardistische kunstenaarsbond *Devětsil* (Negen krachten = negen muzen). En zoals ik al in het begin zei, was hij in de periode 67/68 een van de stuwende krachten achter de liberalisering van de kunsten.

Er is nog een derde link met de kunst: In Tsjechoslowakije worden vrijwel alle poëziebundels verlucht door een bekende kunstenaar. Vormgeving en grafische kunst staan op een hoog peil. Op de Internationale Buchmesse in Frankfurt valt Tsjechoslowakije dan ook bijna elk jaar in de prijzen op de tentoonstelling van het mooiste boek.

Kunstenaar verlucht een gedicht. Dichter schrijft een vers bij een kunstwerk. Of over een kunstenaar. Ook Seifert heeft dat vaak gedaan. Nog onlangs vertaalde ik voor een Hollandse kennis van een moderne Tsjechische kunstschilder een door Seifert speciaal voor hem geschreven lang vers:

Bij de kunstschilder Vladimír Komárek

Onderweg riep ik in het vogelgerucht:
Leve de schilderkunst!
Die duizeling van ogen,
eeuwige onrust van bloed.
Verlegen klop ik, de deur staat open.

Allereerst zie ik het bekende mandje.
Kleur roze.
De schilder heeft daarin ooit geschilderd
een half dozijn geslachte duifjes.
Maar in zijn raam wappert kant,
afgescheurd van de Eiffeltoren.

Leve Parijs! zei ik bij mezelf.
Die stad stort beeld na beeld,
kersvers,
net als de bijenkoningin haar eitjes
na de huwelijksrei.
Slaapt Parijs dan nooit?
De zoemende korf is een waterval
vanuit de verte.

Hier heerst rust. Vleermuisstilte
hangt met klauwtjes aan de vier muren,
het hoofd naar beneden.
Alleen de oude kast kraakt af en toe
en verlangt naar vroeger.
Maar de schilder vertelt al.

- Stel dat ik een naakt teken
en bij het doek wacht een vrouw
zoals in de spreekkamer een patiënte
op zilveren acupunctuur naalden.

Dan schilder ik misschien nog liever
het stille verdriet der dingen
die me hier omringen
dan de warme meisjeshuid
in wier zoete schaduwen
lente haar begerige ogen doopt
als in een vijver.

- In de omtrek der dingen die ik bekijk
schilder ik
wat de ogen niet zien.
Dat is kunst.
- Maar een visser wrijft uit levende vissen
doorschijnende kuit,
zo ook dwing ik uit dingen, desnoods met geweld, tranen.
Dat is poëzie!

Al op het punt van vertrek,
het was bijna avond,
vroeg ik Vladimír Komárek
me de weg de wijzen
uit zijn pastellandschappen
naar het busstation.

- De trappen af,
de brug over,
hooguit tot de helft,
tot bij de bomenwolkjes.
En wie houdt van duivengrijs
staat voor de Notre-Dame.[**]

Tot slot nog dit. Ik vertelde hoofdzakelijk over de periode 1968 tot nu. Ondanks de Perestrojka is er in Tsjechoslowakije nog niet veel veranderd. Kortgeleden was oud-minister Max van der Stoel in Praag. Charta '77 wilde een kleine conferentie houden, maar daar werd door autoriteiten een stokje voor gestoken. En terwijl ik nu mijn verhaal van het cassettebandje uitwerk, worden in Praag betogingen ter herinnering aan de zelfverbranding van Jan Palach twintig jaar geleden uit elkaar geknuppeld. Een televisiebeeld. In lan-

den, die door politieke rampen worden geteisterd, heeft de dichter vaak een profetische blik. En zoals Seifert altijd al de dingen bij de naam heeft genoemd, schrijft hij in de zomer van 1968, nog vóór de Russische inval, deze ware woorden:

Ik wilde in dat tumult
een paar onthutsende woorden uitspuwen.
Opdat iemands hand de angst weg zal vagen
van mensenogen die wachten,
want ik geloof dat nu de tijd is gekomen
om een moord recht in het gezicht te zeggen:
Je bent moord.
Laagheid, ook met een lauwerkrans,
blijft laagheid,
leugen blijft leugen, zoals vanouds.
En een pistool in de hand
zal nooit meer
een onschuldige deur openen.
Maar ik wilde te veel
in deze eeuw en in dit land,
waar de bloeiende boom van zinsbegoocheling
snel verandert in zand.

In januari 1986 sloot Seifert voorgoed de ogen. Maar niet de mond. Zijn poëzie, met haar harmonie en haar natuurlijke levenswijsheid, blijft voor velen een stukje vrijheid in een wereld vol knechting.

In Nederlandse vertaling eerder verschenen: *Laat haar knieën maar m'n hoofd vermorzelen*, Cultura Slavica, 1978.
Literair paspoort, Poëzie van onder de tafel, juni 1982.
En vaarwel!, Agathon, 1984, 2e druk 1985.
BRT radioprogramma, gebundeld in *Moderne Tsjechische literatuur*, 1984.
Mozart in Praag, Ambo 1985.

Mozart in Praag is vertaald door Toon Rammelt jr. en Hana Svobodová. Alle andere publikaties door Jana Beranová.

Eindnoten:

* Uit: *Concert op een eiland*, niet eerder gepubliceerd.
** Uit: *Paraplu van Piccadilly*, niet eerder gepubliceerd.
Overige citaten uit: *En vaarwel!*.

Tim Krabbé
Droit de Réponse (1)

Nico, jij, de eerste in mijn kennissenkring die met een tekstverwerker werkte, verbijsterde mij enige tijd geleden toen bleek dat je niet weet wat een makro is.

Je deed me daarmee denken aan mezelf, een kleine twintig jaar geleden. Ik reed toen heen en weer in Amerika in zogenaamde Transportation Auto's; auto's die de eigenaren om wat voor reden dan ook niet zelf naar hun bestemming hadden willen rijden. Tegen een borgsom kreeg je zo'n auto dan mee om hem, soms het hele continent over, naar die eigenaar te brengen: je moest de benzine betalen, maar had hem verder gratis. Een ideale manier van vervoer. Eén van die auto's moest ik halen in een plaatsje in de buurt van San Francisco. Het was zo'n enorme Amerikaanse slee, met een automaat, waar ik overigens niet van houd; ik laat mij liever niet vertellen wanneer er geschakeld moet worden, al is het door de auto zelf.

In eerdere gevallen was het in ontvangst nemen van de auto, en het invullen van het formulier waarop werd beschreven in welke staat hij verkeerde een formaliteit geweest, maar die keer kwam ik in een heel andere situatie terecht. Deze auto was eigendom geweest van de enkele dagen eerder overleden vriendin van de vrouw des huizes die nog zeer aangedaan was. Ze had zelfs haar buurman, een dominee, erbij gehaald om dat formulier met mij in te vullen. En die man had zich duidelijk voorgenomen zich in de intimiderende sfeer van rouw en verdriet niet plaatsvervangend een oor te laten aannaaien. Iedere *scratch*, iedere *dent* op het formulier was stof voor een discussie van een kwartier. Ondertussen stond die vriendin, een oude, breekbare, ja: gebroken dame, terzijde te snotteren, en toen ik tegen elven eindelijk in kon stappen om voorgoed weg te rijden barstte ze uit in een oncontroleerbare huilbui.

Ik heb vijfduizend kilometer in de auto van die dode dame gereden, dwars door Amerika, want hij moest worden afgeleverd in Norfolk, Virginia, aan de tegenover liggende kust. Aan het dashboard kleefde een magnetisch bloknootje met de laatste door haar genoteerde kilometerstanden waarbij ze getankt had - ik maakte er een Daad van daar gewoon mijn eigen getallen onder te schrijven. Ik kon ook de drang niet weerstaan om een kartonnen doos uit haar bagage open te maken. Er zaten stenen in, het was een stenenzoekster geweest.

Wat me het meest bijstaat van die rit is de verstikkende hitte in de auto van de dode dame, vijfduizend kilometer lang. Toen ik hem na een continent lang zweetgutsen inleverde bij haar zoon in Norfolk, bracht die me nog even, met die auto, naar de bus. Met een routinegebaar drukte hij op een knopje, en de airconditioning sprong aan.

Een tijdje geleden schreef een bevriende journalist uit New York, een tekstverwerker-gebruiker van het eerste uur, me dat hij een collega wat wegwijzer had willen maken op diens computer. Ze hadden de computer aangezet, hij had gezegd: ‘nou, roep maar een willekeurig stukje op, dan spelen we daar wat mee,’ en toen was gebleken dat die collega, ondanks de beschikking over een harde schijf met 30 Mb, ieder stukje zodra het was ingeleverd, iedere brief zodra die was geprint

en verstuurd, weer *uitwiste.*

Nu begrijp ik dus van jou dat ook jij, iedere keer als de asbak vol is, een nieuwe auto koopt; dat je, telkens als je schijfje vol is met stukjes, die stukjes allemaal wist om er nieuwe stukjes op te kunnen zetten. Ja, je hebt van al het werk dat je in vijf jaar op de computer hebt gedaan niets meer op floppy!

'Waarom formatteer je niet gewoon een nieuw schijfje als het oude vol is?' vroeg ik je.

'Nee, dat doen ze voor me in Den Haag.'

'Heb je dan geen harde schijf om je stukjes op te bewaren?'

'Ja, eh, nou... jawel, maar, eh, nou ja, het is maar wat je onder een harde schijf verstaat.'

Nico, dit kan echt niet. Dit is niet meer naar de garage gaan en 'hij doet het niet meer' zeggen - dit is naar de *drogist* gaan met je kapotte auto. Maar ik zou je niet als computeranalfabeet aan de schandpaal hebben genageld als er niet onder de computerbezitters in mijn omgeving nog verschillende anderen waren die óók niet weten wat een makro is, ja, zelfs niet of hun computer nou een harde schijf heeft of niet.

Nu kan ik me ook mijn eigen angst voor de computer van het begin maar al te goed herinneren. Iedere gebruiksmogelijkheid brengt een instructieboek van minstens vierhonderd pagina's met zich mee. Het is de beginnende computergebruiker te moede alsof hij op een open plekje staat tussen zes oerwouden van ieder waarvan hij weet dat alleen beproefde gidsen met een mes tussen de tanden er een kans van overleven hebben. Mijn eerste computer, een Schneider/Joyce, speelde heel handig in op deze angst door in advertenties te beloven dat hij alléén maar een tekstverwerker was. Ammehoela, het was een volwaardige PC, compleet met alle oerwouden! Ja, als er dan iemand in Den Haag is die schijfjes voor je kan formatteren, dan dank je die bibberend van geïntimideerdheid natuurlijk op je blote knieën.

Er zou een computerboek moeten komen van het niveau van het kookboek dat mijn moeder ooit voor me maakte: hoe kook ik een aardappel. In dat boek zou dan nog niet eens iets over makro's staan maar ik verzeker je: makro's zijn handig en leuk. Het zijn kleine elegante oplossinkjes van dingen waarvan de schrijfmachineschrijver nooit wist dat het problemen waren.

Een makro is een automatisering; een korte toetsenvolgorde die in de plaats komt van een lange toetsenvolgorde; die die langere toetsenvolgorde oproept. Als ik weet dat zo'n lange toetsenvolgorde zich in een bepaald stukje vaak voor zal gaan doen, bijvoorbeeld de toetsenvolgorde 'toetsenvolgorde' in een stukje over computers, dan maak ik daar een makro voor, bijvoorbeeld 'Alt-T'. Ik hoef dan nog alleen maar de Alt-toets samen met de 'T' in te drukken in plaats van 15 letters, en het woord staat er, zonder spelfouten ook nog. Ik kan op die manier hele zinnen tot makro maken, mijn briefhoofd bijvoorbeeld, maar ook acties. Mijn macro 'sw' verwisselt bijvoorbeeld een woord met het voorgaande; 'kp' verandert de eerstkomende komma in een punt en kapitaliseert de eerste daaropvolgende letter; 'pk' doet het omgekeerde; 'nm' (voor naam) zorgt ervoor dat de voornaam van de geadresseerde in mijn briefhoofd in een aanhef met 'Beste' terecht komt, en dat de cursor wacht op het

punt waar ik de brief wil beginnen. Enzovoort enzovoort, de mogelijkheden zijn onbeperkt.

Zeer tevreden ben ik over mijn toevoeg-makro, waarvan ik overigens niet weet of die ook in andere tekstverwerkers dan WordPerfect mogelijk is. WordPerfect pocht erop dat je aan twee documenten tegelijk kan werken, maar met mijn toevoeg-makro is dat aantal onbeperkt. Stel ik leg de laatste hand aan een schaakrubriek. Mijn gedachten dwalen af, en ik krijg een idee voor een Bzzlletinstukje. Dat idee tik ik dan, voorafgegaan door een lettercode die niet anderszins kan voorkomen (ik gebruik daar altijd ‘qqq’ voor) middenin mijn schaakrubriek. Die komt er dan ongeveer zo uit te zien:

> In november wordt Judith Polgar derqqqWreedheid in kinderboeken: het begin van Babar!tien, ze staat op het punt dat deel van het grafiekpapier te betreden waar de curve van de meisjes nadelig van die jongens afbuigt.

Vervolgens tik ik mijn makro ‘bzz’ in, waardoor achteraan het document *bzzletin.nts* in de betreffende *directory* wordt toegevoegd:

> * * Wreedheid in kinderboeken: het begin van Babar! (14 april 1989)

Uit mijn schaakrubriek is de betreffende notitie dan spoorloos verdwenen.

Nu hoor ik je zeggen: en het potlood dan? Je kunt toch ook een notitie maken en die in een betreffend bakje gooien? Dat is waar, maar elegantie op zich, ook al zou die nutteloos zijn, is iets waard. En de elegantie in dit voorbeeld is nog efficiënt ook.

Maar in het algemeen heb je gelijk; ik heb uren besteed aan het maken van makro's die seconden bespaarden op taken die ik nooit zou hebben willen uitvoeren als er geen makro's waren waarmee je ze *sneller* kon doen. Ik heb dat al eens eerder omschreven als de wet van de Tijdverslindende Tijdsbesparing, een wet die onder andere benamingen al heel lang in de computerwereld bekend is.

Maar ik heb, sinds ik tweeëneenhalf jaar geleden mijn eerste computer kocht, letterlijk geen toets van een schrijfmachine meer aangeraakt.

Aan het interessantste punt kom ik nauwelijks toe: de vraag of de komst van de tekstverwerker invloed heeft gehad op de stijl van schrijvers en journalisten. Ik houd het bij drie hypothesen waar jij misschien het jouwe over wilt zeggen:

1. Het schrijven op de tekstverwerker is niet sneller of efficiënter dan met de oudere methoden, maar *anders*.
2. Met de tekstverwerker geschreven teksten zijn niet beter of slechter dan met oudere methoden geschreven teksten, maar *anders*.
3. De veelal gehoorde mening dat de tekstverwerkertekst oppervlakkiger zou zijn, dichter bij het gesproken woord zou liggen, is onjuist. Het is eerder andersom. Redigeren gaat met de tekstverwerker zo makkelijk dat een zekere perfectie haalbaar wordt: je kunt al je ideeën gebruiken, op hun best geformuleerd, in hun beste volgorde. Dat sluit echter ook een zeker gevaar van doodschrijven in, van overcorrectie. Een zekere slordigheid en onvolledigheid doet de taal leven! En daar is de tekstverwerker een bedreiging voor.
   Vind jij ook?

Nico Scheepmaker
Droit de Reponse (2)

Het is waar, Tim, dat al jarenlang een tekstverwerker heb. Ik ben nu zelfs al aan mijn tweede toe, een Taxan, als ik af mag gaan op de naam die erop staat, zonder te weten of dit nu de merknaam is (Opel), of de soortnaam: Kadett. Daarvoor had ik een Philips 2000 nog wat, met ouderwetse groene fosforescerende lettertjes. Deze Taxan heeft oranjebruine lettertjes, de enige kleursoort die om gezondheidsredenen (ter vergroting van de overlevingskansen van secretaresses en journalisten) nog in Zweden gebruikt mag worden. En je weet hoe gezond Zweden zijn (blond, groot, bossen, meren, wind) zolang zij niet in Ingmar Bergmanfilms worden uitgebeeld.

Mijn probleem is dat ik mijn tekstverwerker uitsluitend als schrijfmachine gebruik. Al die knoppen rechts van het 'schrijfmachinetoetsenbord', met Print Screen, Scroll, Pause, Insert, Home, Page Up, Delete, End, Page Down, Num Lock, 7 Home, 9 Pg Up, 3 Pg Dn, Ins en Del erop (of alleen maar pijltjes of sterretjes) heb ik nog nooit gebruikt, zal ik vermoedelijk ook nooit gebruiken, en zou ik hoogstwaarschijnlijk ook niet weten te gebruiken. Die zien er dan ook nog als nieuw uit en hoef ik ook niet om de zoveel maanden met een met eau de cologne geïmpregneerd papieren zakdoekje schoon te poetsen. Voor een maniak als jij is dat natuurlijk lachwekkend, te vergelijken met iemand die zijn fiets alleen gebruikt om er in de huiskamer al trappend via de dynamo voldoende stroom mee op te wekken om er in het laatste oorlogsjaar een fietslampje mee te laten branden, zodat het ijverige zoontje ondanks de ingevallen duisternis nog zijn natuurkunderepetitie kan leren, - bij sommige verduidelijkende vergelijkingen heb je behalve enige historische kennis ook het oorspronkelijke beeld hard nodig om de vergelijking alsnog te kunnen snappen...

Je kunt mijn gebruik van de tekstverwerker vergelijken met mijn gebruik van de auto. Ik kan met mijn twee wijsvingers heel snel en vrijwel foutloos op mijn tekstverwerker tikken zonder ook maar een blasse Ahnung te hebben van de manier waarop zo'n ding werkt. Ontzag heb ik er wel voor! Mijn broertje Rob, die 4 jaar jonger is dan ik en al van jongsafaan bij Philips met computers heeft gewerkt (hij heeft er zelfs wel dingen voor uitgevonden), heeft mij eens proberen uit te leggen hoe die chips werken. Het had iets te maken met het bitallig stelsel, het deurtje was open of het deurtje was dicht ('men is dood of niet dood, zoals Stendhal ons leert'), maar juist het feit dat zoiets gecompliceerds als een computer volgens de principes van een klucht van Feydeau met steeds weer open- en dichtklappende deurtjes scheen te werken, maakte het voor mij alleen nog maar raadselachtiger.

Zo ga ik ook met de auto om. Ik rij als de beste (ik zou je tot in details twee split-second-reacties kunnen vertellen die mij, en anderen, van een wisse dood redden), maar ik heb geen idee hoe zo'n auto in elkaar zit. Ik herinner me dat ik mijn nieuwe auto waarin ik al een week reed bliksemsnel aan de kant moest zetten toen het opeens begon te regenen: ik had geen idee hoe ik de ruitenwissers aan moest zetten.

Anders dan in de vorige auto dus.

Mijn belangrijkste wapenfeit op dit gebied leverde ik echter in Los Angeles, aan de vooravond van de Olympische Spelen in 1984. Onze crew van ik geloof vijf man van de Gemeenschappelijke Persdienst kreeg de beschikking over een gehuurde auto, die we meteen na aankomst op het vliegveld moesten ophalen. Het bleek zo'n grote Amerikaanse wagen te zijn, een automatic, dus zonder zo'n pookje, aan de stuurkolom of op de vloer: hij ging vanzelf in zijn 2, 3 en 4. Iedereen had zijn rijbewijs, maar slechts een van ons reed thuis zelf in zo'n wagen, maar die had zijn rijbewijs vergeten en vond het te link om zonder rijbewijs door Los Angeles te gaan rijden. Ikzelf reed toen al een paar jaar in zo'n kleine Peugeot met versnellingsbak, maar daarvoor had ik een paar jaar in zo'n grote benzineslurpende Peugeot automatic gereden, dus ik kende het systeem.

Dacht ik.

Die collega zonder rijbewijs liet ik voor alle zekerheid naast me plaats nemen, de anderen namen een taxi, omdat we toch niet met ons vijven plus alle bagage in die ene wagen konden. Daar kwam bij dat de taxi ons de weg kon wijzen naar het huis met zwembad en biljartkamer dat de GPD voor veel geld voor de tijd van drie weken gehuurd had van de directeur van een middelbare school die zijn huis wilde restaureren en het geld daarom goed kon gebruiken (het duurde een week voordat ik, nadat ik boven op een plank in een kast in een der kamers een paar exemplaren van een sterk verouderde encyclopedie had zien staan, mij opeens realiseerde dat alles in het huis aanwezig was behalve boeken: in het hele huis geen boekenkast of boek te bekennen, behalve die paar verstopte delen encyclopedie!).

Ik zou dus achter die taxi aanrijden, een rit van ongeveer een uur van het vliegveld via de outskirts van L.A. naar een deftige wijk die Glendale heette als ik mij niet vergis, en dat is ook prima gelukt, hoewel ik een keer, toen we net honderd meter op weg waren, zo plotseling op mijn rem ging staan dat de auto achter ons bijna bovenop ons klapte. Maar daarna is het, dwars door Los Angeles, steeds achter die taxi aan, verder heel goed gegaan, al moest ik mij - behalve op het verkeer en die voortijlende taxi voor ons - wel sterk concentreren op het gasgeven met mijn rechtervoet en het afremmen met mijn linkervoet. Toen ik later de Amerikaanse correspondent van de GPD, Henk Kolb, vertelde dat ik het toch wel weer lastig had gevonden om met een automaat te rijden: twee pedalen slechts, rechtervoet gasgeven, linkervoet afremmen, legde hij mij uit dat je natuurlijk met je rechtervoet beurtelings moest gasgeven en afremmen, dus eigenlijk net zo als in een auto met pookje, en dat de linkervoet die je in een normale auto met pookje voor de koppeling oftewel debrayage gebruikt bij een automaat tot werkloosheid is gedoemd.

Ineens wist ik het toen weer! De rest van die drie weken heb ik als een vorst rondgereden (ik vond het leuk rijden in Los Angeles, zoals ik het ook in Parijs altijd leuk rijden vind), mijzelf in stilte bewonderend omdat ik een uurlang schadevrij door dit hectische verkeer gereden had, rechts gas gevend, links afremmend, wat dus eigenlijk helemaal niet kan...

Ik geef toe: het is wonderbaarlijk wat je allemaal met een computer

kunt doen zodra je weet wat je allemaal voor wonderbaarlijks met computers kunt doen, maar als ik jou wel eens bezig zie met die dingen denk ik toch ook: ik heb niet alleen een half leven uitgespaard door niet te schaken, niet te vissen en niet ter kerke te gaan, maar ook door mij niet meer dan strikt nodig in het wezen van de computer te verdiepen. Jouw Wet van de Tijdverslindende Tijdsbesparing dus. Wat je drie hypothesen betreft:

ad 1. Het tikken op zich gaat niet sneller dan op een electrische schrijfmachine, het enige wat sneller gaat is dat de TV in tegenstelling tot de ES zelf zijn nieuwe regel opzoekt. Dat scheelt een aanslag per regel. De tekstverwerker is wat gevoeliger, waardoor je gauwer foutjes maakt. Die kun je dan sneller verbeteren dan in een schrijfmachinetekst, maar omdat je er ook meer maakt heft het een het ander weer op. En dat verbeteren gaat alleen maar sneller als je niet, zoals ik, op de schrijfmachine een fout woord simpelweg pleegt door te ‘strepen’ met x-jes.

ad 2. Ook dat ben ik met je eens. Ook dat ze ‘anders’ zijn. Maar dat houdt verband met jouw punt 3.

ad 3. Je schrijft met een tekstverwerker puntiger, compacter dan met een schrijfmachine, omdat het verbeteren eenvoudiger is, maar vooral omdat de *neiging* nog wat met de tekst te gaan schuiven, andere woorden, andere formulering te gebruiken, groter is dan bij een schrijfmachine. Niet alleen omdat het makkelijker is, maar vooral omdat het *aantrekkelijker* is om te doen. Zoals je (denk ik) gauwer aan een flipperkast verslaafd raakt dan aan een sjoelbak. Sjoelen is schrijven met de schrijfmachine, flipperen is schrijven met de tekstverwerker.

Dat je een tekst kunt doodcorrigeren is inderdaad een gevaar. Ik heb columns ‘aus einem Guss’ op de schrijfmachine geschreven die een geweldige vaart bleken te hebben als ik ze later teruglas. Maar die vaart konden ze houden omdat ik de lengte van mijn columns in die tijd een beetje met de natte vinger inschatte. Tegenwoordig weet ik dat ik niet boven de kar = 5000 uit moet gaan wil mijn Trijfel-column ook nog in de gestrekte vertikale kolom van het Nieuwsblad van het Noorden passen. Als ik daaroverheen ben gegaan, moet ik dus overbodige bijvoeglijke naamwoorden, grapjes tussen haakjes etcetera gaan schrappen. Dan krijg je een stuk ‘aus zweitem Guss’. Beter misschien, geserreerder, maar toch ook met iets afgeremds. Met de linkervoet...